

Sylvia Ziegner

Der Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* von Richard Peter senior.

Teil der Erinnerungskultur Dresdens

Der Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* von Richard Peter senior.

Teil der Erinnerungskultur Dresdens

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik und Kunstwissenschaften

der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Sylvia Ziegner, Dresden

Marburg an der Lahn 2010

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg
als Dissertation angenommen am 25.11.2010.

Tag der Disputation: 19.05.2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Lutz Heusinger

Zweitgutachter: Prof. Dr. Ulrich Schütte

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Ein Arbeiterfotograf? – Zur Vita von Richard Peter senior	14
3 Der Bildband Dresden – eine Kamera klagt an.....	39
3.1 Trümmerfotografie.....	39
3.2 Dresden 1945	55
3.3 Entstehungsbedingungen und Entstehungsgeschichte.....	62
3.3.1 Die Dresdener Verlagsgesellschaft.....	62
3.3.2 Vorgeschichte	64
3.3.3 Die Motivation Richard Peters	69
3.3.4 Konzeption und Genese.....	73
3.4 Aufbau und Layout.....	88
3.4.1 Bildfolge	88
3.4.2 Gestaltung.....	94
3.5 Vergleichende Bildanalysen.....	99
3.5.1 Eine Skulptur klagt an	99
3.5.2 Trümmerbilder	107
3.5.3 Tod und Überleben	125
3.5.4 Trümmerbeseitigung und Aufbau	135
3.6 Öffentlichkeitsarbeit des Verlages.....	142
4 Mythos Dresden – Rezeption des Bildbandes	152
5 Zusammenfassung.....	175
6 Anhang.....	179
6.1 Fotografien bis 1945.....	179
6.2 Veröffentlichungen bis 1945.....	191
6.3 Ausstellungsverzeichnis	199
6.4 Dokumente.....	201
6.4.1 Richard Peter: Lebenserinnerungen vom April 1960	201
6.4.2 Richard Peter: Unveröffentlichtes Vorwort.....	204
6.4.3 Richard Peter: Kurzgeschichten.....	210
6.4.4 Dresdener Verlagsgesellschaft: Unveröffentlichtes Vorwort	217
6.4.5 Max Zimmering: Dresden (ältere Fassung).....	219

6.4.6 Max Zimmering: Dresden	222
6.5 Abkürzungsverzeichnis	224
6.6 Abbildungsverzeichnis	225
6.7 Literaturverzeichnis	238

1 Einleitung

Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern lautet der Titel einer zweibändigen Publikation von Hans-Michael Koetzle, die 2002 im Taschen Verlag erschien. Darin hat der Autor 36 „Schlüsselbilder aus der Geschichte des Mediums, die bezogen auf Technik, Ästhetik oder sozialen Gebrauch die konventionelle Fotografie ‚vorangetrieben‘ haben“¹, ausgewählt. Es sind Bilder aus rund 170 Jahren, die fast jeder kennt, die aber auch Koetzles Intentionen – Berücksichtigung aller technischer Verfahren und der wichtigsten Sujets – und der Thematik des Buches entsprechend ausgesucht wurden. Im zweiten Band präsentiert sich dem Betrachter als sechste ‚Ikone‘ der *Blick vom Dresdner Rathausurm nach Süden* von Richard Peter senior² aus dem Jahr 1945 (Abb. 1), eingerahmt von den thematisch und zeitlich vergleichbaren Fotografien Henri Cartier-Bressons *Deutschland* (1945) und Ernst Haas’ *Wien* (1947). Diese drei Werke stellen die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges in ganz unterschiedlicher Weise dar: Die Aufnahme von Cartier-Bresson zeigt, wie ein Opfer des Nationalsozialismus eine ehemalige Gestapo-Informantin in einem Lager für ‚Displaced Persons‘³ in Dessau wiedererkennt, Peter thematisiert die Trümmerwüste der Stadt Dresden und Haas schildert die Rückkehr deutscher Soldaten aus alliierter Kriegsgefangenschaft nach Wien (Abb. 2 & Abb. 3). Koetzles Band zeigt einmal mehr, wie stark das Medium Fotografie in den letzten Jahren in der Öffentlichkeit an Bedeutung gewonnen hat. Die Integration von Richard Peters Aufnahme in den Band *Photo Icons* veranschaulicht zudem die Aufwertung der Dokumentarfotografie.

Die Verbreitung und der Bekanntheitsgrad sind das Interessante an der Fotografie *Blick vom Dresdner Rathausurm nach Süden*. Die Aufnahme wird immer wieder in der Fachliteratur, in Zeitungen, Zeitschriften und in Fotobildbänden im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg abgebildet.⁴ Sie wurde in dem Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* verwendet, der erstmals im Jahr 1950 bei der *Dresdener Verlagsgesellschaft KG* erschien. Der Bildteil mit 104 Schwarz-Weiß-Abbildungen ist in drei Abschnitte bzw. Themenbereiche gegliedert: Zerstörte Gebäude, der Mensch als

¹ Koetzle: *Photo Icons*, 2002, S. 7.

² Der Namenszusatz ‚senior‘ dient der Abgrenzung zu seinem Sohn Richard Peter junior, der ebenfalls als Fotograf tätig war. In den folgenden Ausführungen wird diese Erläuterung weglassen.

³ Displaced Persons steht für Vertriebene, Verschleppte, Zwangsarbeiter.

⁴ Stellvertretend seien genannt: Beyer, Festenberg und Knöfel: *Auferstanden aus Ruinen*. In: Spiegel 43/24.10.2005, S. 140–147; Thomas: *Kunst in Deutschland seit 1945*, 2002.

Bombenopfer und der Wiederaufbau der Stadt. Die kunsthistorische Untersuchung dieser Publikation mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Richard Peter steht im Zentrum der vorliegenden Arbeit. Sie konzentriert sich auf die erste Auflage, da es sich hierbei um die einzige vom Fotografen autorisierte Fassung handelt. Nach ihr wurden in den Jahren 1980, 1982 und 1995 posthum Neuauflagen herausgegeben. Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung steht jener Kontext, aus dem die Fotografie *Blick vom Dresdner Rathausturm nach Süden* wiederholt herausgelöst worden ist.

Wie der Titel des Buches *Dresden – eine Kamera klagt an* programmatisch andeutet, richten sich die Bilder gegen Krieg und Zerstörung, gleichzeitig mahnen sie und wecken bedrückende Erinnerungen. Für seinen Bildband greift Peter auf den Mythos des ‚alten Dresden‘⁵ zurück, den er als Ausgangspunkt seiner Darstellungen nimmt. Die Anordnung der Fotografien arbeitet mit dem Gegensatz der Stadt vor und nach den Bombardierungen. Bis heute übernimmt die deutsche Öffentlichkeit die schon von der nationalsozialistischen Propaganda gelieferte und später im Osten wie im Westen aufgegriffene Darstellung, dass die Angriffe extrem hohe Verluste an Menschenleben gefordert hätten und die einzigartige Kunststadt am Ende des Krieges sinnlos zerstört worden sei. Die Zerstörung Dresdens erfuhr damit jedoch eine propagandistische Überhöhung, die unbegründet ist, da andere Städte ähnlich schwere Schäden erlitten haben. Die Publikation des Bandes ist wesentlicher Teil der politischen Pflege des Mythos Dresden, was sich besonders gut an der Entstehungsgeschichte des Buches ablesen lässt. Der Verlag plante – vom Rat der Stadt befürwortet – ab 1949 die Veröffentlichung eines Bildbandes mit Fotografien vom zerstörten Dresden, der die dokumentarischen ‚Beweise‘ der alliierten Politik, die durch die Bombardierungen den Neuaufbau in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) zu erschweren gesucht habe, einem Massenpublikum zugänglich machen sollte. Auf welche Weise das schließlich von Peter realisierte Buch, das neben den Ruinen auch den Wiederaufbau der Stadt als kollektive Anstrengung vorführt, die politischen Kampagnen der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) gegen militärische Aufrüstung vor allem der USA und für Frieden wirkungsvoll unterstützt, ist Gegenstand dieser Untersuchung.

⁵ Der Begriff ‚das alte Dresden‘ ist im Dresdner Sprachgebrauch üblich. Es besteht ein enger Zusammenhang zur populären Publikation von Fritz Löffler mit dem gleichnamigen Titel, die 1955 erstmalig erschien und die Baugeschichte der Stadt vor 1945 dokumentiert.

Zudem ist das Buch ein Beispiel für die spezifische Erinnerungskultur in Dresden, denn das Gedenken an die Zerstörung spielt eine wesentliche Rolle im Selbstverständnis der Stadt und ihrer Einwohner, weit mehr als in den meisten anderen durch Krieg zerstörten Städte Europas. Das Bild des zerstörten Dresdens ist der Welt nachhaltig als symbolhaftes Beispiel für die Vernichtung einer Kunststadt und als Vergeltungsschlag gegen die Zivilbevölkerung geläufig. Wie Matthias Neutzner feststellte, „verband sich die Erinnerung an die Februar-Luftangriffe auf Dresden fest mit ersten Konstanten einer kollektiven Erzählung“⁶ noch vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Die daraus erwachsene „Erinnerungskultur“⁷ und die damit verbundene Reflexion von Zerstörung und Wiederaufbau der Stadt manifestieren sich in ganz unterschiedlichen Formen: In einem andauernden Interesse von Kunst und Medien an der „Chiffre Dresden“⁸, das vor allem an den Jahrestagen der Zerstörung evident wird, in der Vereinnahmung für unterschiedliche politische Zwecke (vom linken bis zum rechten Spektrum) und nicht zuletzt in der privaten Sphäre der Dresdner, die das Gedenken und die Trauer einschließt.

Teil dieser Erinnerungskultur sind die Aufnahmen von Richard Peter, die kein neutrales topografisches Abbild der Stadt und ihrer Bewohner wiedergeben, sondern beim Betrachter eine tief greifende allgemeine Erschütterung auslösen, so dass sie über eine bloße Abbildfunktion hinausreichen. Sie „beziehen ihre Wirkung aus ihrer dokumentarischen Qualität und einzelnen inszenierten Momenten“⁹, wie es Peter Hielscher beschreibt. In der Arbeit soll gezeigt werden, dass Peter seine Standorte bewusst wählte, Situationen inszenierte und komponierte. Ihm gelang eine „Ästhetik des Schreckens, die sein Buch ‚Dresden – Eine Kamera klagt an‘ 1949 zu einem großen Erfolg werden lässt. Das Grauen, das der heutige Betrachter seiner Fotografien empfindet, rührt daher, daß er aus einer vergleichsweise heilen Umgebung auf

⁶ Neutzner: Vom Alltäglichen zum Exemplarischen. In: Reinhard, Neutzner, Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 110–127, hier S. 110.

⁷ Neutzner: Vom Anklagen zum Erinnern. In: Reinhard, Neutzner, Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 128–163, hier S. 162.

⁸ Ebd.

⁹ Hielscher: Unbewältigte Gegenwart. In: Schulz (Hrsg.): Grauzonen/Farbwelten, 1983, S. 225–239, hier S. 226.

die Katastrophe zurückblickt.“¹⁰ Neben einer geradezu pittoresken Seite des Grauens treten Bilddokumente auf, die die historischen Vorgänge ohne Beschönigung wiedergeben, wie zum Beispiel die Bilder der Mumien in den 1946 geöffneten Luftschutzkellern.

Während sich Peters Aufnahmen in das visuelle Gedächtnis der Menschen – weit über Dresden hinaus – eingeprägt haben, ist der Fotograf nur in Fachkreisen bekannt (Abb. 4). Um die Aufnahmen des Bildbandes angemessen vor ihrem historischen Hintergrund und im Zusammenhang des umfangreichen Schaffens des Fotografen einordnen zu können, sollen Datum, Ort und Umstände der Aufnahmen geklärt werden.¹¹

Zu fragen ist außerdem, welche besondere Bedeutung den Aufnahmen aus Peters Bildband im Vergleich zu den Werken anderer Fotografen zukommt und warum dieser Bildband eine solche Verbreitung und ein gleich bleibendes Interesse über Jahre hinweg gefunden hat. Auch andere Fotografen nahmen das zerstörte Dresden auf, wie zum Beispiel Walter Hahn, Erich Höhne, Heinz Kröbel, Erich Pohl, Willy Pritsche, Willi Roßner und Kurt Schaarschuch. In Bezug auf Richard Peter stellte Ulrich Domröse jedoch fest: „Aus der Masse der Trümmerphotographien ragen aber nur wenige Werke durch eine besondere Qualität heraus.“¹² Als Vergleichsbeispiel wird in der Literatur vor allem Hermann Claasens *Gesang im Feuerofen. Köln – Überreste einer alten deutschen Stadt* (1947) hervorgehoben. Beide Bildbände zählen laut Derenthal zu den „Klassikern der deutschen Trümmerfotobücher“.¹³

¹⁰ Fischer: Die Ästhetik des Schreckens. In: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1995), o. S. Auch in der Literatur gibt es ein Beispiel, bei dem der Begriff ‚Ästhetik des Schreckens‘ angewendet wurde. Karl Heinz Bohrer betrachtete in seiner Studie zur ‚Ästhetik des Schreckens‘ die Frühschriften Ernst Jüngers unter rein ästhetischen Gesichtspunkten. Er benutzte das Beispiel des Frühwerks von Jünger, um den Schrecken als Kategorie der ästhetischen Wahrnehmung im Kontext der dezisionistisch gewordenen Kunst und Literatur nach Erkenntniswert oder -verlust gegenüber dem faschistischen Schrecken zu prüfen. Vgl. Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, 1978.

In der Sekundärliteratur wird häufig als Erscheinungsjahr 1949 angegeben. Durch die Akten des Hauptstaatsarchivs Dresden ist jedoch zweifelsfrei gesichert, dass das Buch nicht vor November 1950 erschienen ist.

¹¹ Das fotografische Werk des Autodidakten Richard Peter ist umfangreich. Es umfasst Porträts, Architektur- und Landschaftsbilder, Naturaufnahmen sowie Bilder aus der Arbeitswelt. Den fotografischen Nachlass verwaltet die Deutsche Fotothek Dresden.

¹² Domröse: Positionen künstlerischer Photographie. In: Ders. (Hrsg.): Positionen künstlerischer Photographie, 1997, S. 15–40, hier S. 15.

¹³ Derenthal: Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre, 1999, S. 67.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob der überragende Erfolg des Bildbandes bis heute in der Qualität oder in der Politik begründet liegt. Denn die Publikation hat neben Hermann Claasens *Gesang im Feuerofen* die höchste Auflagenzahl erreicht, weil die politisch Zuständigen es als Propagandamittel gestaltet und gefördert haben, weil die einschlägige politische Argumentation in der DDR bis zu deren Untergang mehr oder weniger unverändert geblieben ist und auch weil einige seiner Aufnahmen aufgrund ihrer Qualität zu allbekannten Wiedergaben der Kriegszerstörung geworden sind. Wahrscheinlich hat das einzelne Foto *Blick vom Dresdner Rathaussturm nach Süden* stärker zum Mythos beigetragen als das gesamte Buch.

Im Gegensatz zu Claasen, zu dem ein von Rolf Sachsse vorgelegtes Werkverzeichnis existiert, gehört Richard Peter zu den Fotografen, die in der einschlägigen Literatur der letzten Jahre zwar verschiedentlich genannt sind, deren Werk bisher jedoch nicht im Detail erforscht worden ist, obwohl gerade seine Fotos bis heute in großer Regelmäßigkeit zur Illustration populärwissenschaftlicher Texte und vor allem von Presseartikeln über die zerstörte Stadt Dresden verwendet werden. Die Analyse des Bildbandes *Dresden – eine Kamera klagt an* stellt somit auch eine Fortführung der begonnenen wissenschaftlichen Aufarbeitung des Themas Nachkriegsfotografie dar, indem sie nach biografischen Hintergründen, nach politischen, moralischen und ästhetischen Intentionen, nach ikonografischer Tradition sowie nach der Wirkung der Bilder fragt.

Während zur Zerstörung der Stadt Dresden im Zweiten Weltkrieg mittlerweile eine Vielzahl an wissenschaftlichen Veröffentlichungen zu verzeichnen ist, dominieren zur Fotografiegeschichte der Nachkriegsjahre Ausstellungskataloge, Überblicksdarstellungen und Aufsätze. Monografien oder Publikationen, die sich Einzelaspekten widmen, sind dagegen selten – über Richard Peter fehlen sie fast ganz.

Zu Richard Peters Vita beispielsweise existiert bisher nur eine 1987 herausgegebene, schnell vergriffene Publikation von Werner Wurst. Dieses Buch mit dem Titel *Richard Peter sen. Erinnerungen und Bilder eines Dresdner Fotografen* erschien im VEB Fotokino-verlag Leipzig. Es basiert auf einem bis dahin unveröffentlichten Buchmanuskript Richard Peters in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), das „autobiografisch die wichtigsten Erlebnisse und

Ereignisse in rund sieben Jahrzehnten seines bewegten Lebens aufzeichnet.“¹⁴ Diese Lebenserinnerungen beendete der fast 65-jährige Peter im April 1960¹⁵, damit bergen sie die Gefahr der Wissenslücken und fehlerhaften Angaben.¹⁶ Zudem wollte er – vielleicht auch in Teilen nur unterbewusst – der Öffentlichkeit ein bestimmtes Bild von sich vermitteln: Den schweren Weg eines Arbeiterkindes vom Dorf hin zum ersehnten Beruf sowie die Herausbildung und Festigung seiner politische Einstellungen hin zum Arbeiterfotografen. Er konzentrierte sich auf die Erlebnisse bis zu seiner Heimkehr aus dem Zweiten Weltkrieg, die er in einer subjektiven Auswahl, teilweise anekdotenhaft aufschrieb. Wurst kürzte das Manuskript, fügte kleine Korrekturen ein und passte es damit den politischen Erwartungen an. Darüber hinaus beschränkt sich die Erwähnung Richard Peters in anderen Publikationen meist auf biografische Angaben bzw. Zitate aus der oben genannten Publikation. Ausführliche Untersuchungen fehlen dagegen. Unerlässlich für die Forschung war deshalb der sich im Handschriftenbestand der SLUB befindliche Teilnachlass Richard Peters. Dieser besteht neben dem bereits genannten Manuskript vor allem aus Schriftstücken zu einem Parteiverfahren und einigen weiteren privaten Dokumenten. Allerdings brachte dieser Teilnachlass nur wenige neue Aufschlüsse über Peters Leben und fotografisches Schaffen, so dass die Lebenserinnerungen die Hauptquelle für Peters Vita bleiben und sich somit die Beschreibungen selten überprüfen lassen. Seine Witwe Ly verwaltete nach seinem Tod das gesamte Erbe. Den fotografischen Nachlass kaufte die Deutsche Fotothek Dresden. Sie erhielt ca. 6500 Negative sowie ca. 2000 Positive, die vor allem aus dem Zeitraum 1945 bis 1977 stammen, da Peters Negativarchiv bei der Zerstörung Dresdens verbrannt war. In dem angekauften Konvolut zeigen etwa 1800 Negative Dresden.¹⁷

¹⁴ Wurst: Richard Peter sen., 1987, S. 6. In einem Text von Richard Peter aus dem Jahr 1968, der aus Einleitung und Schlusswort zu einem Vortrag besteht, in dem er aus seinen Lebenserinnerungen vorlas, wird erwähnt, warum es seinerzeit nie zur Veröffentlichung der Memoiren kam: „Vor etwa 10 Jahren bat mich ein mitteldeutscher Verlag meinen Werdegang schriftlich niederzulegen – und das habe ich auch getan. Es kam dann jedoch zu einem Streit über Umfang und Auflagenhöhe; ich zog das Manuskript zurück, ich ließ es ungedruckt.“ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 36 (Vortrag von 1968).

¹⁵ 1966 schrieb er einen Nachtrag, in dem er vor allem über seine Reise in die UdSSR berichtete. Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39.

¹⁶ Interessanterweise gibt es auch zwischen der späteren Publikation von Wurst und Peters Angaben kleinere Unterschiede, die Namen und Zeitpunkte betreffen, die sich aber aufgrund der spärlichen Quellenlage nicht auflösen lassen. Generell lassen sich die Daten und Namen kaum überprüfen.

¹⁷ Die Übergabe, verbunden mit allen Rechten, ist in einem Kaufvertrag vom 7. Dezember 1983 geregelt.

Zur Problematik der Nachkriegsfotografie sind in den letzten Jahren zwei umfassende Veröffentlichungen erschienen. Die 1998 vorgelegte Dissertation von Ines Kampe *Deutschlandbilder – Die Nachkriegssituation in fotografischen Werken. Mit einem Beitrag zum Wiederaufbau der Medienlandschaft nach 1945* setzt sich sowohl mit der Sicht der Besatzer als auch mit der deutschen Sicht und den sich daraus ergebenden Publikationen (Zeitschriften und Büchern) auseinander. Ludger Derenthal untersucht in seinem Buch *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland* (1999) überblicksartig die Aufnahmen der zerstörten Städte und des Wiederaufbaus. Einen weiteren Schwerpunkt seiner Arbeit bilden Untersuchungen zur Reorganisation der Fotowirtschaft, der Verlage, der Vereine und der Ausbildung. Beide Autoren bieten eine ebenso kritische wie seriöse Auseinandersetzung mit der Fotografie in den Jahren nach 1945. In exemplarischer Auswahl geben sie eine wissenschaftlich fundierte Übersicht, können jedoch aufgrund der Materialfülle nur einen Überblick verschaffen, ohne ins Detail zu gehen.

In ihrem Kapitel über Richard Peter und seinen Fotobildband kommt Ines Kampe zu dem Ergebnis, dass es Peter im Buch nicht um Dresden als Symbol der sinnlosen Vernichtung durch die alliierten Bomberoffensiven gehe, sondern um eine höhere, überregionale Bedeutung. Dazu trage der Verzicht auf ein klärendes Vorwort zur Geschichte Dresdens, die Knappheit der Bildunterschriften sowie die Auswahl der Bilder bei, die Sachlichkeit und Objektivität anstrebe. In seinen Fotografien sei Peters „Bestreben ablesbar, über Sinnbilder antifaschistische Kritik zu üben, Anklage gegen den Krieg und seine Verursacher zu formulieren“¹⁸. Die Zerstörung der kulturellen Schätze der Elbmetropole und der materiellen Werte stehe zwar im Vordergrund, aber durch die Hervorhebung optimistischer Bildinhalte, die den Aufbau- und Überlebenswillen dokumentierten, und besonders in Verbindung mit dem Gedicht Zimmerings erhalte der Bildband eine politische Ausrichtung und sei Teil des sozialistischen Programms zur Neuorientierung.

Ludger Derenthal bewertet *Dresden – eine Kamera klagt an* als maßgebendes Buch der Trümmerliteratur, wobei er feststellt, die Rezeption konzentriere sich mehr auf die Bilder der Ruinen als auf den Abschnitt zum Wiederaufbau. Dies liege daran, dass Peter „die Kraft zur überzeugenden sinnbildhaften Verdichtung“¹⁹ in letzterem Teil

¹⁸ Kampe: *Deutschlandbilder*, 1998, S. 236.

¹⁹ Derenthal: *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre*, 1999, S. 71–72.

fehle, während er im vorderen Teil Sinn für Skurriles und Sinnbildhaftes zeige und dabei oft den Formeln neusachlicher Fotografie folge. Durch die Trümmerbilder werde der Eindruck einer vollständigen, alle Bereiche des städtischen Lebens erfassende Zerstörung vermittelt. Weiterhin urteilt Derenthal, habe sich das Buch durch Bildunterschriften und den Aufruf des Weltfriedenskomitees für den Kalten Krieg instrumentalisieren lassen.

Neben den genannten Publikationen beschäftigt sich der von Klaus Honnef und Ursula Breymayer 1995 herausgegebene Ausstellungskatalog *Ende und Anfang. Photographen in Deutschland um 1945* des Deutschen Historischen Museum Berlin ausführlich mit dem Thema Nachkriegsfotografie. Im Zentrum des Kataloges stehen biografische Hintergrundinformationen, die politischen, moralischen und ästhetischen Intentionen sowie die Wirkung der Bilder von Fotografen der alliierten Siegermächte wie auch der Besiegten. Die biografisch ausgerichteten Aufsätze bieten leider selten weiterführende Interpretationsansätze. Breymayer bescheinigt Richard Peter eine „eigenständige und durchaus subjektive photographische ‚Handschrift‘“²⁰, da er nicht nur die äußere Erscheinungsform der zerstörten Stadt habe dokumentieren wollen.

Eine der frühesten Auseinandersetzungen mit der Fotografiegeschichte der DDR stellt das Buch *Fotografie in der DDR. Ein Beitrag zur Bildgeschichte* (1987) von Heinz Hoffmann und Rainer Knapp dar. Sie behandeln die wichtigsten Etappen der fotografischen Entwicklung in der DDR anhand von kurzen Texten und reichem Bildmaterial. Ihnen war bewusst, „daß noch eine umfassende Forschungsarbeit geleistet werden muß“²¹ und der Bildband nur eine ‚Vorarbeit‘ sein konnte. Richard Peter findet wie auch andere Fotografen in den Texten keine explizite Erwähnung, ist aber mit drei Abbildungen, unter anderen dem *Blick vom Dresdner Rathausturm nach Süden*, vertreten.

Von den Publikationen zur Fotografie, die in der DDR erschienen sind, ist außerdem das Buch *Hinterlassenschaft und Neubeginn* von Wolfgang Kil (1989) bedeutsam, das sich am Ende der DDR-Ära kritisch mit der Nachkriegsfotografie der SBZ und der späteren DDR auseinandersetzt. Kil wählt bewusst neun weniger bekannte

²⁰ Breymayer: Der engagierte Dokumentarist. In: Honnef und Breymayer (Hrsg.): *Ende und Anfang*, 1995, S. 184–187, hier S. 187.

²¹ Hoffmann und Knapp: *Fotografie in der DDR*, 1987, S. 7.

Fotografen aus und stellt deren unterschiedliche biografische und berufliche Herkunft vor.²²

Karl Gernot Kuehn analysiert in seinem Buch *Caught* (1997) die Geschichte der Fotografie in der DDR von 1945 bis 1989. Er stellt in einer chronologischen Reihenfolge Bilder vor, die er in politische und kulturelle Zusammenhänge einordnet. Im Kapitel *After „Zero“* behandelt er die Nachkriegsjahre, wobei er der Beschreibung der Fotografien nur sehr wenig Platz einräumt.²³

Aus der großen Menge der geschichtswissenschaftlichen Bücher über die Zerstörung der Stadt Dresden im Zweiten Weltkrieg bezieht sich die vorliegende Untersuchung vor allem auf nachfolgende Literatur, deren Wesenszüge kurz beschrieben werden. Das von Oliver Reinhard, Matthias Neutzner und Wolfgang Hesse 2005 herausgegebene Buch *Das rote Leuchten. Dresden und der Bombenkrieg* ordnet die Ereignisse des 13. und 14. Februar 1945 in den historischen Kontext des gesamten 20. Jahrhunderts ein. Die zwei Beiträge von Neutzner zeigen, wie die Zerstörung Dresdens schon seit dem Februar 1945 Objekt für Propaganda, Mythen und Legenden wurde und bis heute geblieben ist. Götz Bergander untersuchte sämtliche Angriffe auf die Stadt und stellte sie in seiner Publikation *Dresden im Luftkrieg: Vorgeschichte – Zerstörung – Folgen*²⁴ in den Gesamtzusammenhang des Luftkrieges. Für seine minutiöse Schilderung von Sachverhalten zog er deutsche sowie alliierte Quellen heran und wertete die vorhandene Literatur aus. Frederick Taylors Buch *Dresden, Dienstag, 13. Februar 1945* erschien 2004.²⁵ Taylor wollte, wie er in seinem Vorwort zur deutschen Ausgabe schreibt, „ein einigermaßen detailliertes Porträt der Stadt“²⁶ der dreißiger und vierziger Jahre im 20. Jahrhundert abgeben. Er liefert eine Beschreibung der Ereignisse, indem er neue, seit der Wiedervereinigung Deutschlands zugängliche Quellen berücksichtigt, und unterzieht Legenden und vorgefasste Meinungen einer kritischen Betrachtung. Anders als Jörg Friedrich in seinem Buch *Der Brand* (2002) mit seinem verengten Blick auf die deutschen Leiden, seiner fehlenden Einbettung der alliierten

²² Willi Roßner, Erich Höhne, Abraham Pisarek, Erich O. Krueger und Wolfgang Krueger, Karl Heinz Mai, Renate und Roger Rössing, Willy Pritsche.

²³ In Bezug auf Richard Peter ist das Buch wie folgt zu ergänzen: Die Fotografie *Blick vom Rathausturm nach Süden* zeigt keinen „solitary baroque angel“, sondern die Figur der Güte vom Rathausturm. Der „body of a Nazi Soldier“ ist 1946 beim Öffnen der Luftschutzkeller aufgenommen wurden. Kuehn: *Caught*, 1997, S. 19.

²⁴ Die erste Ausgabe erschien 1977, die fünfte und bisher letzte 1998.

²⁵ Die Originalausgabe erschien 2004 in London unter dem Titel *Dresden, Tuesday, 13 February 1945*.

²⁶ Taylor: *Dresden*, 2004, S. 13.

Bombardierungen ins Gesamtgeschehen und der sprachlichen Gleichstellung mit dem Holocaust, bemüht sich Taylor um eine nüchterne Sicht auf die Dinge.

Sowohl Bergander als auch Taylor lassen keinen Zweifel daran, dass Dresden nach den damaligen Maßstäben ein legitimes militärisches Ziel gewesen ist, denn die meisten Industriebetriebe seien auf Rüstungsproduktion umgestellt gewesen. Darüber hinaus sei Dresden ein wichtiger Verkehrsknotenpunkt gewesen. Trotzdem rechtfertigen die Wissenschaftler die Bombardierung nicht, stellen aber fest, die kalkulierte Vernichtung habe der Strategie des Flächenbombardements entsprochen, wie sie alle Kriegsparteien im Krieg verfolgt hätten, um die Moral der Zivilbevölkerung zu brechen.

Die Arbeit beginnt mit einer ausführlichen Biografie, da bisher zu Richard Peters Vita nur die oben genannte Publikation von Werner Wurst existiert. Mit der Kenntnis des bewegten, aber auch widersprüchlichen Lebens des Fotografen Richard Peter, seiner Erlebnisse und gesellschaftlichen Einstellung lassen sich die Bildaussagen seiner Fotografien für den Betrachter verständlicher dechiffrieren. Er war ein unermüdlicher Chronist seiner Zeit, für den die fotografische Arbeit Lebensinhalt war. Dies spiegelt sich nicht nur in seinen zahlreichen Fotografien der Stadt Dresden wider, der seine besondere Liebe galt. Als Idealist und Individualist bemühte er sich zeitlebens um Ehrlichkeit und sagte seine Meinung oft sehr direkt, was sich auch in seinem politischen Engagement manifestierte.

Das anschließende Kapitel *Trümmerfotografie* beschäftigt sich mit den kulturellen und politischen Zusammenhängen in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Jahren nach Kriegsende, wobei die schon vorhandene Forschung die Grundlage bildet. Zudem wird Peters Bildband im Kontext der Nachkriegsfotografie und innerhalb der Buchproduktion in Deutschland betrachtet. Die Darstellung der Fotografiengeschichte bis 1950 ist die Voraussetzung für die Einordnung des fotografischen Werkes von Richard Peter und vor allem für seine Publikation *Dresden – eine Kamera klagt an*.

Im Hauptteil der Arbeit soll die Gesamtheit des Bildbandes *Dresden – eine Kamera klagt an* von dem Verlag, über die Entstehungsgeschichte, die Bildfolge und das Layout, den Bildinhalten bis hin zur Öffentlichkeitsarbeit untersucht werden. Als

Quellenmaterial dienen vor allem die Akten der *Dresdener Verlagsgesellschaft KG* im Hauptstaatsarchiv Dresden.

Das Kapitel beginnt mit der näheren Betrachtung der Entstehungsgeschichte. Neben dem Verlag rücken die Beweggründe Peters und die verschiedenen Planungen im Vorfeld ins Blickfeld. Richard Peter hatte der Landesregierung Sachsen einen Teil seiner Aufnahmen der zerstörten Stadt zunächst als Archivmaterial angeboten, später wurden diese Bilder Bestandteil des neu gestalteten Bildbandes. Die Gestaltung des Buches wie auch die Bildfolge werden in zwei weiteren Abschnitten interpretiert.

Wesentlicher Bestandteil der Arbeit sind die *Vergleichenden Bildanalysen*, die sich sowohl mit der Bildkomposition, dem Bildausschnitt, dem Stil als auch der Arbeitsweise von Richard Peter auseinandersetzen. Dabei werden Vergleiche zu einigen nicht im Bildband publizierten Aufnahmen Peters angestellt, die in der Zeit von 1945 bis 1950 entstanden sind. Darüber hinaus wird Richard Peter mit weiteren Fotografen verglichen, in deren Werk ebenfalls Trümmerfotografie und Alltagsleben im Vordergrund stehen. Erwähnt seien hier beispielsweise Hermann Claasen, Edmund Kesting, Herbert List, Friedrich Seidenstücker, Heinz-Ulrich Wieselmann, Kurt Schaarschuch, Willi Roßner, Fritz Eschen und Henry Ries.

Der Bildanalyse folgt die Untersuchung der Öffentlichkeitsarbeit des Verlages. Das abschließende Kapitel *Mythos Dresden – Rezeption des Bildbandes* zeigt, wie zum einen das Buch und zum anderen einzelne aus ihm heraus gelöste Bilder bis heute rezipiert bzw. für verschiedene Zwecke instrumentalisiert worden sind. Als Beispiele dienen unter anderem ausgewählte Publikationen zu Dresden aus den fünfziger und sechziger Jahren, zwei Ausstellungen anlässlich des 40. Jahrestages der Zerstörung 1985, die Verwendung einzelner Fotografien Peters für Kunstwerke anderer Künstler sowie Zeitungsartikel zum 60. Jahrestag 2005.

2 Ein Arbeiterfotograf? – Zur Vita von Richard Peter senior

Der Fotograf Richard Peter²⁷ wurde am 10. Mai 1895 in dem schlesischen Dorf Klein Jenkwitz als achtes von neun Kindern geboren. Die Familie lebte in ärmlichen Verhältnissen: Die Mutter arbeitete auf einem Bauernhof; der Vater war Maurer. Bereits mit acht Jahren musste Peter neben der Schule Dienst auf einem Bauernhof verrichten, zwei Jahre später kam er als Knecht zu einem Großbauern.

Peter berichtet, seine erste Begegnung mit dem Medium Fotografie habe in der elterlichen Wohnstube stattgefunden, ein Familienbild habe seine Aufmerksamkeit erregt. Sein Interesse sei 1904 am 50. Geburtstag beider Eltern²⁸ erneut geweckt worden, als ein Hobbyfotograf ein neues Familienfoto im Kabinettformat angefertigt habe. Fasziniert von diesem Ereignis sei der Wunsch entstanden, sich eine Kamera zu kaufen und auch Fotograf zu werden.

Mit den fortschreitenden technischen Entwicklungen und der zunehmend einfacheren Handhabung der Kameras sowie der leichteren Verarbeitbarkeit ihrer Bilder verbreitete sich die Fotografie schnell. Nicht nur die neue Berufsgattung der professionellen Fotografen nutzte das Medium, sondern auch immer mehr Amateure. Einhergehend mit dieser Entwicklung wurden die Apparate preiswerter, so dass sich nicht nur gut situierte Bürger eine Kamera leisten konnten. Für Kleinbauern oder Arbeiter blieb der Erwerb aber mit großen Anstrengungen verbunden.

Auf Beschluss der Eltern erlernte Richard Peter das Schmiedehandwerk. Im Jahr 1912 schloss er seine Lehre mit der Gesellenprüfung ab und ging daraufhin nach alter Tradition ‚auf die Walz‘. In der Rittergutschmiede im schlesischen Klein Jeseritz fand er Arbeit und lernte einen gleichaltrigen Melker kennen, der in seiner Freizeit fotografierte. Gemeinsam nahmen sie die weiblichen Bediensteten des Gutes auf und entwickelten nachts ihre Perutz-Braunsiegelplatten. Dieser Melker war für Peter Ansporn, so schreibt er, sein Ziel weiter zu verfolgen. Um Geld für die gewünschte eigene Kamera zu sparen, nahm Peter verschiedene, besser bezahlte Tätigkeiten in Bergwerken an, unter anderem in der Kruppschen Räderschmiede in Essen. Dort kaufte er sich seinen ersten Fotoapparat mit Stativ und einem Dutzend Platten auf

²⁷ Die wichtigste Quelle ist Peters selbst verfasste Lebenserinnerung: SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, 196 Seiten. Das biografische Kapitel beruht im Kern auf diesem Schriftstück.

²⁸ Seine Eltern wurden beide im gleichen Jahr geboren.

Raten. Wie Peter vermerkt, sparte er auch in Zukunft eisern und gab sein gesamtes Einkommen für das Fotografieren aus. Schon nach kurzer Zeit begann er alle weiteren Fotoarbeiten ebenfalls selbst zu erledigen. Über die Motivwahl gibt Peter in seinen Erinnerungen leider keine Auskunft. Die frühesten heute noch bekannten Aufnahmen zeigen sein Geburtshaus mit einem Teil der Familie davor und ein Porträt seiner Mutter, aufgenommen im Jahr 1915 (Abb. 5).²⁹ Peter wählte für das Porträt eine strenge, klare Bildkomposition. Die Mutter schaut mit einem einfachen, direkten Ausdruck in die Kamera. Während die schwarze Kleidung mit dem dunklen Hintergrund verschmilzt, konzentriert sich der Blick des Betrachters ganz auf das helle faltige Gesicht. Peter gelang es, sowohl die natürliche Physiognomie der Mutter zu erfassen als auch das Innere unverstellt zu vermitteln.

Während des Ersten Weltkrieges wurde Richard Peter zweimal eingezogen. Im Dezember 1914 heiratete Peter zum ersten Mal. Seine Frau starb jedoch 1918 bei der Geburt des zweiten Sohnes, den ein kinderloses Ehepaar zu sich nahm. Sein erster Sohn, Richard, der später ebenfalls Fotograf wird, wächst zunächst bei den Schwiegereltern auf. Nach dem Krieg fand Peter Arbeit in einer Zeche bei Mühlheim. In seinen Lebenserinnerungen schreibt er, er habe erneut geheiratet, um dem jüngsten Sohn geordnete Familienverhältnisse bieten zu können, die Ehe sei jedoch binnen kurzem gescheitert. Darauf hin ging er im Sommer 1919 nach Halle und arbeitete im Leunawerk, wo er sich der Arbeiterbewegung anschloss. Obwohl Peter in den Jahren zuvor sein Augenmerk voll und ganz auf das Fotografieren gerichtet hatte, sei er in Leuna nach seinen eigenen Aussagen „vom ersten Tag [...] freigewerkschaftlich organisiert“³⁰ gewesen. Außerdem festigten sich seine politischen Auffassungen durch den Besuch von Versammlungen, durch das Lesen von Broschüren sowie Flugblättern und durch Diskussionen. Er trat der USPD³¹ bei und konstatiert in seinen Erinnerungen, er habe bald erkannt, „wie wichtig es wäre, die Geschehnisse, die von der bürgerlichen Presse verfälscht dargestellt wurden, durch die

²⁹ Vom Geburtshaus existiert nur die Abbildung in der Publikation von W. Wurst, das Porträt der Mutter hat sich als Positiv im Stadtmuseum Dresden erhalten. Die Originalnegative befinden sich leider nicht in der Deutschen Fotothek. Alle Negative und Positive, die sich aus der Zeit vor 1945 nachweisen lassen, sind im Anhang der Dissertation, Kapitel 6.1, aufgelistet.

³⁰ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 33a.

³¹ Die Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands (USPD) war eine Linkspartei, die 1917 durch Abspaltung von der SPD entstand. Die Mehrheit der USPD-Mitglieder trat 1920 zu den Kommunisten, eine Minderheit 1922 zur SPD über, ein kleiner Rest verblieb etwas länger.

Beweiskraft fotografischer Bilder zu widerlegen.“³² Da sein 9x12-Apparat nicht unauffällig und beweglich genug war, erwarb er eine 6x6 Icarette-Taschenkamera. Zusätzlich baute er sich einen Vergrößerungsapparat. Mit der Zeit stellten sich angeblich erste Erfolge ein, seine Fotos wurden in Zeitungen veröffentlicht.³³ Peter nahm 1920 an den Kämpfen während des Kapp-Putschs³⁴ in Hettstedt und im folgenden Frühjahr an der Märzaktion in Leuna³⁵ teil. Durch die Erfahrungen der Niederschlagung des mitteldeutschen Aufstandes trennte er sich von der USPD und wurde Mitglied der KPD. Aufgrund der Teilnahme an diesen Erhebungen hatte er Leuna verlassen und nach Wien emigrieren müssen, so die Selbstdarstellung. Dort konnte er die Laborräume der Fotosektion der Naturfreundebewegung nutzen und lernte verschiedene neue Fototechniken kennen. Er beschäftigte sich dezidiert mit ‚künstlerischer‘ und ‚malerischer‘ Fotografie, insbesondere mit der Anfertigung von Bromöldrucken. Dies ist auch deshalb erwähnenswert, weil sich aus seiner Aussage, „mit viel Fleiß und zahlreichen Experimenten gelang es mir später, den Wiener Durchschnitt auf diesem Gebiet zu erreichen“³⁶ schließen lässt, dass er sich auch noch später intensiv mit dieser Technik beschäftigt hat. Durch Kritiken, Anregungen und Hinweise der Naturfreunde verbesserte er seine fotografischen Fertigkeiten und eignete sich das „Empfinden für bildnerische Gesetzmäßigkeit“³⁷ an.

Im Zuge der Wirkung der Amnestiegesetze kehrte Peter 1922 nach Deutschland zurück und siedelte sich in Dresden an, wo er zunächst eine Anstellung erhielt. Wie lange die Tätigkeit andauerte und welcher Art sie war, bleibt unklar. Einen Ausgleich für die körperliche Arbeit fand er in der Freizeit mit der Kamera und beim Wandern.

³² SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 33a.

³³ Genauere Aussagen zu Peters ersten Veröffentlichungen lassen sich leider nicht treffen. In seinen Lebenserinnerungen bleibt er allgemein und nennt nur den *Roten Stern* konkret. *Der Rote Stern* war eine illustrierte Beilage zur *Roten Fabne*, erschien jedoch erst ab Juni 1924 aller 14 Tage. Alle Veröffentlichungen, die sich aus der Zeit vor 1945 nachweisen lassen, sind im Anhang der Dissertation, Kapitel 6.2, aufgelistet.

³⁴ Der Nationalist Wolfgang Kapp versuchte im März 1920 zusammen mit dem General Walter von Lüttwitz die Reichsregierung zu stürzen. Der sog. Kapp-Putsch scheiterte vor allem am Generalstreik der Gewerkschaften und am Widerstand der Ministerialbürokratie. Vgl. Longerich: Deutschland 1918–1933. Die Weimarer Republik, 1995.

³⁵ Der Mitteldeutsche Aufstand im März 1921 war eine bewaffnete Arbeiterrevolte. Die Streiks (Mittelpunkt war der Mansfelder Bezirk mit dem Chemiewerk in Leuna) wurden von den Regierungstruppen niedergeschlagen und zahlreiche Arbeiter verhaftet oder entlassen. Eine Mehrzahl der 1921 Verurteilten wurde im Juli 1922 aufgrund der zwei Amnestiegesetze vom Reich (21.7.22) und von Preußen (26.7.22) wieder freigelassen. Vgl. dazu Koch-Baumgarten: Aufstand der Avantgarde. Die Märzaktion der KPD 1921, 1986 oder Angress: Die Kampfzeit der KPD 1921–1923, 1973.

³⁶ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 34.

³⁷ Ebd., S. 34b.

Aus dieser Zeit haben sich 34 Positive in der Deutschen Fotothek erhalten. Peter dokumentierte auf diesen die Bergung von Verletzten in der Sächsischen Schweiz, ausgeführt von der Samariterabteilung der Vereinigten Kletterabteilungen Sachsen in der von österreichischen Sozialisten 1895 in Wien gegründeten Organisation *Die Naturfreunde*. Nicht die spektakuläre Landschaft der Sächsischen Schweiz stand für Peter im Vordergrund, sondern die Herausforderung der Samariter, mit wenigen primitiven Mitteln verwundeten Menschen zu helfen. Die Aufnahmen in Nah- und Fernansicht zeigen vor allem Verletzte auf selbst gefertigten Tragen, die Peter oft geschickt zwischen den Felsen vor dem Himmel fotografierte. Da er selbst klettern konnte, erschlossen sich ihm alle Möglichkeiten, auch an gewagte Kamerastandpunkte zu gelangen. Einige Jahre später – 1931 – wurden sechs dieser Aufnahmen unter dem Titel *Rote Samariter im Fels* in der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* veröffentlicht.³⁸ In dem begleitenden Text – auch von Peter – werden die versierten Samariter gelobt, die immer bereit seien, zu helfen und dabei ihr eigenes Leben zu riskieren. In den Schlusssätzen betont Peter die Solidarität innerhalb der arbeitenden Klasse, „denn Klettern ist eine Angelegenheit derer, die den Hammer schwingen und die Kurbel drehen.“³⁹ Durch das Vermitteln eines Gemeinschaftsgefühles und das uneingeschränkte Einstehen füreinander wirkte er ganz im Sinne der Philosophie der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* positiv auf die Leser ein.

Im Labor der Fotosektion der Naturfreunde übernahm er schnell leitende Aufgaben und war, nach eigenen Aussagen, aufgrund seiner Fähigkeiten und seines Überblickes geachtet. Dennoch reflektierte er in seinen Lebenserinnerungen selbstkritisch über sich: „Nie gab ich mich mit dem Erreichten zufrieden, immer war ich mir bewusst, daß ich noch lange Lehrling sein würde, und kaum einer von allen, die mancher meiner Arbeit Achtung zollen, weiß, daß ich heut noch immer Lehrling bin. In der Fotografie gibt es kein Fertigsein. [...] In der Erkenntnis, daß das beste Gerät grade gut genug sei, hielt ich mich immer an den neuesten Stand derameratechnischen

³⁸ Vgl. r. p. (Richard Peter): *Rote Samariter im Fels*. In: *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 10 (1931) H. 28, S. 567.

Ein weiterer Artikel, der sich mit dem Thema Klettern in der Sächsischen Schweiz beschäftigt, erschien in: *Der Arbeiterfotograf* 1 (1926/1927) H. 12, S. 5–6. Die vier Aufnahmen, die den Text illustrieren, befinden sich nicht im Besitz der Deutschen Fotothek.

³⁹ r. p. (Richard Peter): *Rote Samariter im Fels*. In: *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 10 (1931) H. 28, S. 567.

Durch den veränderten Charakter der Arbeit und das Maß ihrer Entlohnung konnten neben dem Bürgertum nun auch die Arbeiter am Wochenende verschiedenen Freizeitbeschäftigungen nachgehen, so auch dem Klettersport.

Entwicklung.“⁴⁰ Durch eine von Peter nicht näher beschriebene ‚Krisenwelle‘ arbeitslos geworden, konnte er seinem Faible viel Zeit widmen.

In seinen Lebenserinnerungen erwähnt Richard Peter nur knapp, dass in den Werbezeitschriften und Monatsblättern der großen Fotofirmen erste illustrierte Beiträge erschienen. Tatsächlich hat er allein in der Zeitschrift *Photo-Technik* von 1926 bis 1930 11 Beiträge publiziert. Das Spektrum umfasst klassische Themen wie Nachtaufnahmen (1926), Durchblicksaufnahmen (1926), Aufnahmen von Kindern (1926) oder Regentagen (1927). Auch der Beitrag *Herrn Knipsers Werdegang* (1928), in dem Anfängerfehler persifliert werden, ist wie die anderen ein Werbetext für Zeiss-Produkte. Die publizierten Fotografien sind handwerklich stets äußerst solide, formal ausgewogen und wohl komponiert, von klassischer Formensprache.

„Dazwischen fotografierte ich Streikposten an Fabrikatoren und Streikparolen an Häuserwänden“,⁴¹ fügt Peter rückblickend hinzu. Ob bzw. in welchem Umfang dies Anfang und Mitte der zwanziger Jahre zutrifft, ist jedoch nicht oder bislang nicht belegt. Diese Dokumentation der sich verschärfenden sozialen Krisen der Weimarer Republik war nicht nur bei der Polizei unerwünscht, die diese Aufnahmen zu verbieten hatte. Folgt man seinen Erinnerungen, boten zunächst ein Schuhkarton mit eingebauter Kamera, später eine Aktentasche als Tarnung für den Apparat, Schutz für polizeilichen Repressalien – er evozierte also bereits konspirativ-verdeckte Tätigkeit. Zum Fotografieren nutzte Peter häufig den preiswerten Abziehfilm von Mimosa.

Nicht nur die technische Entwicklung der fotografischen Möglichkeiten und ein besserer Druck der Bilder sondern auch die wirtschaftlichen, sozialen und politischen Veränderungen wirkten sich auf die Presse- und Illustriertenfotografie in den Jahren von 1920 bis 1940 aus. Da die bürgerliche Presse die Kehrseite der Gesellschaft in ihren Reportagen vernachlässigte und es daher auch kaum Bilder zu dieser Thematik gab, sah sich die Presse der Arbeiterparteien veranlasst, dem entgegenzuwirken. Seit November 1921 erschienen zum Beispiel 12 Hefte von *Sonjet-Russland im Bild*, anschließend wurde das Blatt in *Sichel und Hammer* umbenannt und ab November 1924 von der *Arbeiter Illustrierte Zeitung* abgelöst. Die der KPD nahe stehende *Arbeiter*

⁴⁰ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 39b–39c.

⁴¹ Ebd., S. 38.

*Illustrierte Zeitung*⁴² rief im März 1926 ihre Leser auf, Bildmaterial einzuschicken. Es wurden vor allem Aufnahmen der Lebensbedingungen und der sozialen Lage der Arbeiter, der Arbeitsstätten und Arbeitsbedingungen erwartet. Konsequenz dieses Aufrufes war die Gründung der *Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands* (VdAFD) und ihres Vereinsorgans *Der Arbeiterfotograf* im September 1926 als fachliche Anleitung für fotografierende Arbeiter. Zu den Zielen gehörten die aktive Beteiligung der Fotografen an den politischen und wirtschaftlichen Kämpfen der Arbeiterschaft und damit einhergehend die Bekämpfung des Elends durch eine andere Sicht auf die soziale und politische Wirklichkeit. Die *Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands* fand rasch viele Anhänger, die ihre Aufnahmen an die Redaktion des *Neuen Deutschen Verlages* sandten. Ein ausgewählter Teil dieser Fotografien wurde in der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* oder dem *Arbeiterfotograf* veröffentlicht.

Ein Blick in die Zeitschriften der Arbeiterpresse zeigt, dass Richard Peter in diesen durchaus Aufnahmen veröffentlichte. In seinen Lebenserinnerungen schreibt er jedoch nur von zwei Bildberichten, sonst sind seine Angaben allgemeiner Natur. In einer längeren Passage berichtet er über sein angebliches Debüt bei der *Arbeiter Illustrierte Zeitung* im März 1926, unmittelbar anschließend wird sehr detailliert und lebendig eine Reportage beschrieben, die tatsächlich erst 1932 erschienen ist.⁴³ Durch diese scheinbare Chronologie der Ereignisse entsteht beim Lesen der Eindruck, Peter sei schon Mitte der zwanziger Jahre mehr oder weniger ständiger und verdeckt operierender Arbeiterfotograf gewesen.

Gegenstand dieses Debüts in der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* soll eine Reportage über den Einsturz einer Förderbrücke in Lauchhammer mit mehreren Toten und Verletzten gewesen sein. Dieses Unglück hat laut Chronik der *Lausitzer und Mitteldutsche Bergbau-Verwaltungsgesellschaft mbH* am 21. März 1928 stattgefunden.⁴⁴ Zu diesem

⁴² In Willi Münzenbergs Neuen Deutschen Verlag wurde seit 1925 auch die AIZ verlegt und hergestellt. Münzenberg, Reichstagsabgeordneter der KPD, setzte bei seinen Verlagsprodukten auf die Werbewirksamkeit und die politische Einflussnahme durch Fotografie, Fotomontagen oder den Film. Diese neuen Bildmedien galten ihm als unbelastet von der bürgerlichen Ideologie und deshalb besonders geeignet für ein zugleich antibürgerliches und sozialistisches Verlagsprogramm. Aufgrund ihrer Popularität konnte die AIZ 1927 auf eine wöchentliche Erscheinungsweise umstellen und eine hohe Auflagenzahl erreichen.

⁴³ Der doppelte Bericht *Rettet die Familie!* mit 17 Bildern beinhaltet die Zwangsräumung einer Wohnung, nachdem eine Familie, die nur eine geringe Fürsorgeunterstützung erhielt, in Mietrückstand geraten war. Vgl. *Arbeiter Illustrierte Zeitung* 11 (1932) H. 30, S.704–705.

⁴⁴ Vgl. auch [keine Autorenangabe] Lauchhammer-Werk. In: *Arbeiter Illustrierte Zeitung* 7 (1928) H. 45, S. 8–9.

Zeitpunkt war Peter bereits in Südamerika, kann dort also nicht fotografiert haben. Peter ‚verlegt‘ dieses Unglück nun in den März 1926, also auf einen Zeitpunkt vor seiner Abreise nach Argentinien und verknüpft mit diesem Ereignis quasi den Beginn seiner Tätigkeit als Arbeiterfotograf. Die Umstände, die er in den Lebenserinnerungen äußerst anschaulich, geradezu farbenprächtig schildert, beschreiben in der Sache deutlich erkennbar das Unglück von 1928. Für 1926 ist aber kein vergleichbarer Unglücksfall nachweisbar. Sicher absichtsvoll verlegt Werner Wurst das Debüt in seiner Peter-Biografie 1987 um weitere zwei Jahre nach vorn, auf das Jahr 1924, als Zeitschrift nennt er den *Roten Stern*. In einer früheren Würdigung in der Zeitschrift *fotografie* von 1965 hatte Wurst noch Peters Version übernommen.⁴⁵

Das Insistieren auf diese auf den ersten Blick wenig bedeutsame Marginalie ist aus zweierlei Gründen wichtig: Weil sie – wie sich zeigen wird – bei weitem nicht die einzige Ungereimtheit oder Widersprüchlichkeit ist, vor allem aber weil sie eine wesentliche Funktion erfüllt: Sie verlängert Peters Tätigkeitszeit als Arbeiterfotograf um ein bzw. mehrere Jahre, bildet einen vermeintlichen, später dann auch häufig verwendeten Ankerpunkt in biografischen Abrissen.

Publizistische Tätigkeit in der Arbeiterpresse ist für diesen Zeitraum nicht grundsätzlich auszuschließen, allerdings gibt es bis Ende 1926 bislang keine nachgewiesenen Veröffentlichungen von Peter. Aufgrund der fehlenden Vergleichsmöglichkeiten kann über weitere Veröffentlichungen jedoch nur spekuliert werden. Es sind selten die Namen der Verfasser der Texte oder der Fotografen aufgeführt, höchstwahrscheinlich verzichteten die Herausgeber aus Sicherheitsgründen auf die Angabe der Urheberschaft, vielleicht ist es auch den Verhältnissen in den Verlagen geschuldet.

Ab dem Jahr 1927 erschienen dann vereinzelt Aufnahmen in *Der Arbeiterfotograf*, im September ein erster Bild-Text-Beitrag mit dem Titel *Klettern*. Richard Peter bewegte sich zunächst also weiterhin innerhalb seines ‚privaten‘ Interessengebietes. Als die erste nachweisbare Reportage *Das Paradies der Blumenarbeiter* von ihm im Frühjahr 1928 in der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* erschien, hatte er Deutschland bereits verlassen.⁴⁶

⁴⁵ Vgl. Wurst: Richard Peter sen., 1987, S. 21 und Wurst: Unsere Galerie. In: *fotografie* 19 (1965) H. 5, S. 172–179.

⁴⁶ Vgl. Peter: Klettern. In: *Der Arbeiterfotograf* 1 (1926/1927) H. 12, S. 5–6 und R. P. (Richard Peter): Das Paradies der Blumenarbeiter. In: *Arbeiter Illustrierte Zeitung* 7 (1928) H. 10, S. 4.

An dieser Stelle soll auf eine weitere Veröffentlichung des *Neuen Deutschen Verlages* mit Aufnahmen von Richard Peter eingegangen werden. Das Buch *Deutschland, Deutschland ueber alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen*, das von John Heartfield montiert wurde und 1929 in Berlin erschien, bietet ein Rückblick auf 10 Jahre Weimarer Republik. Tucholsky attackierte, verhöhnte und verspottete darin sowohl den Staat als auch die Justiz, das Militär und den deutschen Spießbürger. Er unternahm nicht den Versuch, objektiv zu sein, die Publikation spiegelt vielmehr seine Enttäuschung über die Entwicklung der Republik wider und zeigt, wie seine Hoffnung in Resignation und Verbitterung umschlug. Das Werk enthält teilweise Beiträge aus früheren Veröffentlichungen, Bildmaterial aus dem Verlagsarchiv der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* sowie neue Fotomontagen von John Heartfield. Wie Richard Peters Lebenserinnerungen zu entnehmen ist, fanden auch Aufnahmen von ihm Verwendung, im Impressum ist er jedoch nicht namentlich aufgeführt. Über die Gründe für die allgemein gehaltene Auflistung ohne konkrete Zuordnung für die etwa 200 Fotografien, Bildausschnitte, Vignetten und Fotomontagen kann nur spekuliert werden: Es kann der Sicherheit der Fotografen gedient haben oder nicht von Interesse gewesen oder den Gegebenheiten des Verlagsarchivs geschuldet sein. Da sich die Originalnegative von Peter nicht erhalten haben, ist eine nachträgliche Zuordnung nicht mehr möglich. Erich Rinka erwähnt jedoch, Tucholsky habe sein einfach gehaltenes Gedicht *Mutterns Hände* nach einem gleichnamigen Foto von Peter geschrieben.⁴⁷ Es lässt sich aber auch hier nicht feststellen, ob die Abbildung im Buch nur einen Bildausschnitt mit den Händen einer älteren Frau zeigt. Im Berliner Dialekt gehalten und damit auch den Ton des einfachen Volkes treffend, ist das Gedicht ein Lob auf die fleißigen, freundlichen, bestrafenden und nun alten Hände der Mutter – sie stehen für die zahl- und namenlosen Arbeiterinnen, für die sich Tucholsky und Peter eingesetzt haben. Folgt man Richard Peters Lebenserinnerungen, wurden mehrere Fotos von ihm verwendet, denn er erinnerte sich, dass er bei einem Besuch in der Redaktion der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* in Berlin 1931 ein Belegexemplar und Honorar für die genutzten Fotografien erhalten habe.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Rinka: *Fotografie im Klassenkampf*, 1981, S. 149–150. Hepp bestätigt diese Aussage nur insofern, dass das Gedicht nach Fotovorlagen entstand. Hepp: Kurt Tucholsky, 1993, S. 304. In der AIZ findet sich eine Werbung für das Buch mit dem Bild *Mutterns Hände* und dem Gedicht von Tucholsky. Vgl. *Arbeiter Illustrierte Zeitung* 8 (1929) H. 30, S. 8.

⁴⁸ Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 104.

Durch einen Zufall lernte Richard Peter zwei Geschäftsmänner eines Import- und Exportgeschäftes kennen, den Firmeninhaber Emil Göhler und seinen Sohn Kurt, die ihm die Möglichkeit eröffneten, nach Argentinien zu gehen. Sie wollten in Buenos Aires mit Filmen reich werden, und Peter hatte seine Fachkenntnisse einzubringen, wie er in seinen Lebenserinnerungen festhält. Im Jahr 1928 schiffte er sich mit Kurt Göhler ein.⁴⁹ Zuvor hatte Peter seinen gesamten Besitz entweder verkauft oder verbrannt. Auch sein Negativarchiv fand verschiedene Abnehmer, wie zum Beispiel den Lichtbildverlag Rösch⁵⁰ (Platten aus den Alpen) oder die Vereinigung der Naturfreunde (Lichtbildvortrag aus der Sächsischen Schweiz). Das Thema Klettern im Elbsandsteingebirge bzw. das Wandern in den Alpen nimmt offenbar einen wesentlichen, wenn nicht den wichtigsten Raum in seinem Themenkanon ein. Dies korrespondiert mit einem Vortrag über *Die Schönheiten der Sächsischen Schweiz*, den er am 7. Februar 1928, zwei Tage vor seiner Abreise, beim Touristenverein *Die Naturfreunde* hielt sowie mit dem erwähnten Beitrag in *Der Arbeiterfotograf* 1927.

Doch wie ist der Aufbruch nach Argentinien im Frühjahr 1928 zu werten – kaum dass er in der Arbeiterpresse Fuß gefasst zu haben scheint? Es fällt schwer, den offenbar ungeplanten, mehr oder weniger zufällig zustande gekommenen Aufbruch primär wenn nicht als Fortsetzung, dann als Spielart klassenbewussten propagandistischen Engagements zu werten. In den Beschreibungen der Überfahrt in seinen Erinnerungen ist Peter in Goldgräberstimmung, der Verkauf seines Besitzes spricht zudem dafür, dass er an eine Auswanderung gedacht hat und nicht nur an ein kurzfristiges Abenteuer.

Seine Aktivität an Bord beschreibt er wie folgt: „Ich hatte eine der ersten Leicas erstanden; mit ihr war ich hinter allem her, was wackelte. Ärmliche Auswanderer und quallige Damen, ewig scheuernde und pinselnde Matrosen, flanierende Kavaliere, steife Dandis und lockere Dämchen; es gab nichts, was vor dieser kleinen flinken Kamera sicher war.“⁵¹ Allerdings scheiterte die Zusammenarbeit mit Göhler aufgrund dessen Lebensstils und Desinteresses bereits nach kurzer Zeit, so dass sich Peter gezwungen sah, seinen Lebensunterhalt mit Fotoreportagen anders zu

⁴⁹ In einem Vortrag über sein Leben nennt Peter die Jahreszahl 1927 für seine Abreise nach Südamerika, Werner Wurst schreibt von der Abreise am 9.2.1927. Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 36 und Wurst: Richard Peter sen., 1987, S. 23. Jedoch hielt Peter am 7.2.1928 einen Vortrag im Dresdner Volkshaus. Vgl. Schindler: Chronik, 2001, S. 151.

⁵⁰ Der Lichtbildverlag Richard Rösch hatte seinen Sitz auf der Pillnitzer Straße 55 in Dresden.

⁵¹ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 42.

verdienen. Die Vorzüge seiner beweglichen Kleinbildkamera nutzend, bewegte sich Peter frei und konnte unauffälliger Fotos schießen, die im Gegensatz zu den herkömmlichen Aufnahmen der Großbildkameras lebendiger und näher am aktuellen Zeitgeschehen waren. Zunächst hielt er – wie er in seinen Erinnerungen beschreibt – die für ihn fremde Welt in Buenos Aires mit deren Sonnen- und Schattenseiten fest. Angeregt durch einen Bekannten, stellte er Fotoreportagen zu den Themen *Affereien*, *Straßentypen*, *Fischer am La Plata* und *Hafenszenen* zusammen und sprach damit bei der größten Zeitung Argentiniens *La Prensa* vor.⁵² Seine Fotos wurden publiziert und verhalfen ihm rasch zum Erfolg.⁵³

Auch in Deutschland erschienen sowohl Texte als auch Aufnahmen in der Presse, so zum Beispiel im Januar 1930 ein Beitrag zur fotografischen Praxis mit der Kleinbildkamera in der bürgerlichen *Photo-Technik* von Ricardo(!) Peter. „Fast ein Jahr lang benutzte ich sie [die Zeiss Ikon Bobette – nicht die Leica! Anm. d. Verf.] für alle Zwecke meiner Liebhaberei und – nebenberuflich – zur Bildberichterstattung für illustrierte Blätter.“⁵⁴ Nebenbei lobt er die Verwendbarkeit der Aufnahmen für den Bromöldruck. Auch in *Der Arbeiterfotograf* erschienen 1928 und 1929 zwei Beiträge zu technisch-handwerklichen Themen. Je zwei Beiträge mit Südamerika-Themen in der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* 1929⁵⁵ und 1930⁵⁶ sind Peter nicht zuzuschreiben, korrespondieren auch nicht hinreichend mit seinen Lebenserinnerungen. Im September 1929 erscheint in *Der Arbeiterfotograf* jedoch ein mit „Gefahrvolle Arbeit / R. P., Buenos Aires“⁵⁷ gezeichnetes Bild. Die in Deutschland veröffentlichten Bilder und Texte hinterlassen einen zwiespältigen Eindruck, vor allem die Äußerungen: Einerseits präsentierte sich der Autor als Flaneur und Herrenreiter, der die Fotografie nur als Liebhaberei betreibt, andererseits behauptet er rückblickend, stets mit

⁵² Vgl. Ebd., S. 53.

⁵³ In welchem Umfang Peter in der südamerikanischen Presse veröffentlicht hat, ist nicht zu überschauen. Aufgrund des Umfangs der Tageszeitung *La Prensa* konnten bislang jedoch nur Stichproben gemacht werden, wobei keine Übereinstimmungen mit überlieferten Themen festgestellt werden konnten, vor allem ist das Bildmaterial meist nicht namentlich bezeichnet. Leider ließ sich trotz Nachfragens bei der Zeitung nicht herausfinden, ob sich die Fotografien von Peter noch im Archiv befinden.

⁵⁴ Peter: *Der Kleincamera die Zukunft*. In: *Photo-Technik* 10 (1930) H. 1, S. 14–16, hier S. 15.

⁵⁵ Vgl. [keine Autorenangabe] *Über'n großen Teich*. In: *Arbeiter Illustrierte Zeitung* 8 (1929) H. 25, S. 8–9 und [keine Autorenangabe] *Einwandererleben in Argentinien*. In: *Arbeiter Illustrierte Zeitung* 8 (1929), H. 27, S. 10–11.

⁵⁶ Vgl. [keine Autorenangabe] *Ein Rezept Millionär zu werden*. In: *Arbeiter Illustrierte Zeitung* 9 (1930), H. 13, S. 250–251 und [keine Autorenangabe] *Das Märchen vom Zeitungsjungen-Millionär*. In: *Arbeiter Illustrierte Zeitung* 9 (1930), H. 23, S. 449.

⁵⁷ R. P. (Richard Peter): *Gefahrvolle Arbeit* [Bildtitel]. In: *Der Arbeiterfotograf* 3 (1929) H. 9, S. 182.

klassenbewussten Auge fotografiert zu haben. Die sozialkritischen Motive habe er lediglich zurückgehalten, da sie in Argentinien nicht marktfähig gewesen seien.

Nach einiger Zeit zog es Richard Peter ins Landesinnere. Er durchquerte in den nächsten Jahren das Land zwischen dem La Plata und Feuerland. Tausende Fotografien entstanden, von denen die Zeitung zahlreiche druckte und ihm regelmäßig bezahlte. Wie seinen Lebenserinnerungen zu entnehmen ist, hat er die verschiedensten Motive festgehalten. Anschließend führte ihn seine Reise nach Brasilien. Aus seinen Aufzeichnungen geht hervor, dass er sich in Rio de Janeiro danach sehnte, seine Heimat wieder zu sehen. „Das Ungewohnte und Fremdartig-Neue hatte ich gekostet bis zur Sättigung. Die Sättigung war in Widerwille umgeschlagen.“⁵⁸ So beschloss Peter Ende 1929, nach Dresden zurückzukehren. Resultat seines Südamerikaaufenthaltes war ein umfangreicher Bestand an Negativen und zahlreiche Lebenserfahrungen, die vor allem für ein gewachsenes Selbstbewusstsein als Fotograf gesorgt hatten.

Kaum in Dresden angekommen, zog Richard Peter nach Dortmund, um ein Angebot der Brüder August und Heinz Gleismann, die er in Argentinien kennen gelernt hatte, anzunehmen und gemeinsam den Traum vom Fotogeschäft zu verwirklichen. Folgt man den Erinnerungen Peters, wollte er zunächst einige Fotografien aus Südamerika in links gerichteten Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichen, denn er begann zuerst mit der Ausarbeitung des Negativmaterials, dann stellte er Themenkomplexe zusammen, verfasste Bildunterschriften und Manuskripte. Die frommen und konservativen Eltern der Gleismanns entdeckten die sozialkritischen Aufnahmen und Texte, waren darüber empört und die Brüder mussten sofort den Kontakt zu Peter abbrechen. Damit war der Traum vom Fotogeschäft geplatzt. Das hier ein Vertrieb für sozialkritisch Fotografie geplant war, ist aus wirtschaftlichen Gründen allerdings kaum anzunehmen. Vielmehr dürften die Vorstellungen mit bürgerlich anmutender, marktfähiger und formalästhetisch konventioneller Heimat- und Reisefotografie korrespondiert haben.

Kurzfristig erwog er den Gedanken eines Bildbandes mit Reisefotos, offenbar ein lange gehegter Wunsch, nahm dann aber im April 1930 ein weiteres Angebot eines Bekannten an und brach im Mai zu einer fast einjährigen Wanderung durch

⁵⁸ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 85.

Skandinavien bis zum Nordkap auf. Leider hat sich auch von den Aufnahmen dieser Reise so gut wie nichts erhalten – nur drei Negative befinden sich in den Beständen der Deutschen Fotothek und acht Positive im Stadtmuseum Dresden. Sie zeigen verschiedene Motive in Lappland wie eine Moorbirke, eine Gletscherhöhle im Tarfala-Tal, das Porträt eines Waldbauern, seinen Begleiter beim Holzsammeln, ein Selbstporträt, eine Postkarte und einen Mann mit Rentier. Aus dem Negativmaterial plante er, einen Bildband über das Nord- und Südkap zu erstellen. Rückblickend schrieb er dazu: „[...] drehte das Spinnrad meiner Gedanken an dem Faden, der die beiden Pole verbinden sollte. [...] ‚Als Vagabund von Pol zu Pol‘ [...] ‚Das könnte doch die Masche werden‘.“⁵⁹ Ende April 1931 kehrte er nach Dresden zurück, das ihm zu diesem Zeitpunkt bereits zur neuen Heimat geworden war.

Wieder bahnt sich eine erneute, und für die spätere Rezeption entscheidende Richtungsänderung an, und abermals lässt er Freunde und Genossen die Handlung bestimmend an ihn herantreten. „Wir suchen Dich – wir brauchen Dich. Was denkst Du, was hier los ist... Die Faschisten werden alle Tage frecher, die Polizei geht mit ihnen Arm in Arm... Wenn wir jetzt nicht wachsam sind...“⁶⁰ Die politische und wirtschaftliche Entwicklung in der Weimarer Republik sowie Geldmangel verhinderten demnach die Arbeit am geplanten Buchprojekt. Stattdessen engagierte sich Richard Peter, wie er angibt, wieder im Klassenkampf für das Proletariat, indem er den Zeitungen und Zeitschriften der Arbeiterbewegung aktuelle Bilder lieferte, die er meist unter dem Pseudonym Peri veröffentlichte. Wie behauptet wird, arbeitete er häufig ohne Auftrag und lieferte die Bildberichte meist druckreif als geschlossene Einheit von Wort und Bild. Tatsächlich beginnt ein halbes Jahr nach seiner Rückkehr, Anfang 1932, Richard Peters Engagement für das neu gegründete *Illustrierte Volksecho*. In den kommenden Monaten erscheinen mehrere Beiträge, oft gleichzeitig in *Illustriertes Volksecho* und *Arbeiter Illustrierte Zeitung*.

Im Jahr 1932 erschien zum Beispiel in der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* eine Doppelseite mit dem Titel *Landsturm fürs 3. Reich*.⁶¹ Sowohl die Aufnahmen als auch der Text

⁵⁹ Ebd., S. 91.

Am 22. Januar 1932 hält er einen Lichtbildvortrag *Als Vagabund von Pol zu Pol* bei der Naturfreunde-Opposition Vereinigte Kletterabteilungen (NFO-VKA).

⁶⁰ Ebd., S. 104.

⁶¹ Vgl. Peri: Landsturm fürs 3. Reich. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung, 11 (1932) H. 26, S. 608–609. Über das gleiche Ereignis erschien kurz vorher ein Beitrag im Illustrierten Volksecho 3 (1932) Nr. 19, o. S.

stammen von Peter. Die bissigen kleinen Gedichte kommentieren jeweils eine Fotografie und schildern in ihrer Gesamtheit das Ereignis: Den Festtag einer Schützengilde mit Parade, Kirchenbesuch und anschließendem Schützenfest in Doberlug. Schon mit der Überschrift verhöhnte er die Mitglieder der Schützengilde als ‚letztes Aufgebot‘ für einen neuen Staat.⁶² Mit seinen Bildern ist Peter nah am Geschehen und obwohl er sicher nicht allzu frei fotografieren konnte, sind die Personen gut ins Bild gesetzt. Allerdings sind auch in diesem Fall die Originalnegative nicht erhalten geblieben, so dass nur die Zeitungsseiten zur Verfügung stehen und damit keine Aussage zur Wahl der Bildausschnitte getroffen werden kann. Durch den hohen Bildanteil und die geschickte Bild-Text-Zuordnung wurde in diesem Beitrag die Einwirkungsmöglichkeiten auf Leser und Betrachter voll ausgenutzt. Peter verspottet in seinem Beitrag die bürgerliche Schützenbruderschaft, in dem er die Werte wie Disziplin, Gebet und Nächstenliebe konterkariert und Entgleisungen wie einen sich Übergebenden formatfüllend ins Bild setzt. Rückblickend erklärte er dazu: „Schon bei der Kameraführung war ich darauf bedacht, jeder Situation die lächerlichste Seite abzugewinnen, die Komik ins Quadrat zu steigern, die Groteske auf die Spitze zu treiben.“⁶³

In dieser Zeit kann man Peter gewissermaßen als hauptberuflichen Arbeiterfotografen bezeichnen. Zumindest im Rückblick zeigt sich allerdings auch wieder ein gewisser Hang zum Rollenspiel: Er gibt nicht mehr den Flaneur, sondern den Hasardeur. In seinen Erinnerungen beschreibt er die oft tatsächlich gefährliche Reportagetätigkeit als „Wochen und Monate voller Husarenstreiche, voller Turbulenz.“⁶⁴ In der offiziellen Vita bei Werner Wurst findet sich das 1987 so selbstredend nicht.

Dieser kämpferische Tonfall setzt sich fort, wird von Peter übertragen von der Phase, in der er nachweislich ausgesprochen aktiv und produktiv war, auf die nach der Machtergreifung der NSDAP fortgesetzte Tätigkeit in der Illegalität. Dabei finden sich auch sich chronologisch überschneidende, teils auch widersprüchliche Schilderungen über die Entstehung der Fotografien. Zum Beispiel berichtete Peter

⁶² Landsturm bezeichnet das ‚letzte Aufgebot‘ der Wehrpflichtigen. Der Ausdruck ‚Drittes Reich‘ wurde als politischer Mythos von einem Reich über den Parteien 1923 von Arthur Moeller van den Bruck in seiner Schrift *Das dritte Reich* populär gemacht und vom Nationalsozialismus genutzt.

⁶³ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 107.

⁶⁴ Ebd., S. 105.

vermutlich 1948 für die Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes (VVN) folgendes:

Schon im Herbst 1932 war ich auf den Gedanken gekommen, eine Kleinbildkamera in ein eigens hierfür angefertigtes Kleidungsstück so einzubauen, dass es auch bei Leibesvisitationen kaum zu entdecken war. Der Filmtransport erfolgte unter dem Pullover. – Das sah immer so aus, als hätte ich einen Hosenknopf verloren. [...] Das war erprobt worden, als im Herbst 1932 der Schwedenprinz die Tochter des Nazi-großherzogs von Coburg heiratete und trotz Verhaftung und Beschlagnahme der legitimen Kamera, die ‚eingebaute‘ nicht nur nicht erwischt wurde – sondern sogar auf der Polizeistation noch ihren Dienst tat.⁶⁵

In den Lebenserinnerungen heißt es abweichend davon, vier Tage nach der Machtübernahme sei er wieder ‚fit‘ gewesen, habe sich einen Pullover herstellen lassen, unter dem er seine Leica verbergen und unbemerkt fotografieren konnte⁶⁶, u. a. den sog. Judenboykott am 1. April 1933. Auch über die Entstehung der Coburg-Reportage wird dort ausführlich berichtet, allerdings mit dem Hinweis, dass zwei Kameras beschlagnahmt worden seien, jedoch habe Peter halbbelichtete Filme rechtzeitig per Post verschicken können.

„Das ‚Patent‘ mit der Bauchnabelkamera hat sich jahrelang bewährt“,⁶⁷ schreibt er 1960 weiter, „Hunderte von Aufnahmen entstanden in diesen grauenhaften Tagen.“⁶⁸ Diese seien in Brillantinedosen versteckt im Fahrradrahmen über die tschechoslowakische Grenze geschmuggelt worden. „Die Aufnahmen von der ‚Kristallnacht‘ waren die letzten, die im Fahrradrahmen noch sicher über die Grenze gebracht werden konnten.“⁶⁹ In dem oben zitierten Bericht heißt es dagegen, Schmuggel von Bildmaterial im Fahrradrahmen sei nach 1933 zwei Jahre gut gegangen, also nicht bis zur ‚Kristallnacht‘ 1938.

Diese Widersprüchlichkeiten könnten durchaus auch dem zeitlichen Abstand und unzuverlässiger Erinnerung geschuldet sein. Da sich Peters nachweisbare illegale

⁶⁵ SAPMO-BArch, DY 55/V 241/7/42, Forschungsstelle der ehemaligen Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes (VVN), Berichtssammlung.

⁶⁶ Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 113–114. Peters Version in seinem Beitrag in der Neuen Deutschen Presse entspricht der, die einige Jahre später in seinen Lebenserinnerungen erschien. Vgl. Richard Peter, Filmdosen im Fahrradrahmen versteckt, in: Neue Deutsche Presse 13 (1959) Nr. 8, S. 43–46.

⁶⁷ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 115.

⁶⁸ Ebd., S. 114.

⁶⁹ Ebd., S. 115.

Tätigkeit aber auf nur drei überlieferte Aufnahme aus dem Jahr 1933 beschränkt, kommt solchen schriftlichen Äußerungen als einziger Quelle zwangsläufig größtes Gewicht zu, so dass alle Aussagen mit großer Sorgfalt und Aufmerksamkeit behandelt werden müssen.

Obgleich Peter von ‚hundertn‘ Aufnahmen berichtet, haben sich in den Sammlungen trotzdem so gut wie keine Beispiele erhalten. Von drei Motiven hat Peter zu einem späteren Zeitpunkt Reproduktionsnegative angefertigt, die sich heute im Bestand der Deutschen Fotothek befinden.⁷⁰ Im Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, befindet sich von zwei der drei Motive jeweils ein Abzug, die Peter wahrscheinlich von den oben genannten Negativvorlagen reproduzierte. Sie zeigen den Terror der Nationalsozialisten vor allem gegenüber der jüdischen Bevölkerung. Bereits im März 1933 richteten sich Boykottaufrufe gegen die jüdischen Gewerbetreibenden. Am 1. April 1933 kam es zu einem reichsweiten Boykott aller jüdischen Geschäfte und Warenhäuser, aber auch andere Selbständige wie Ärzte und Rechtsanwälte waren betroffen. Posten vor den Häusern sollten die Konsumenten am Betreten hindern, es wurden ebenso Fotos gemacht, um die Kunden abzuschrecken. Zwei der Aufnahmen zeigen jeweils eine Fenster- bzw. Eingangsfront eines als jüdisch erklärten Ladens. Das eine Bild zeigt ein geschlossenes Geschäft, vor dem drei SA-Männer patrouillieren. Die Fensterscheibe ist mit einem Hakenkreuz und dem Spruch „Dir Judensau sollen die Hände abfaulen!“ beschmiert.⁷¹ Dieser Satz gehört als wörtliches Zitat zu den wenigen Konkretisierungen in Peters Lebenserinnerungen in dieser Phase.⁷² Das zweite Bild wird von

⁷⁰ Peter fertigte diese wohl nach 1945 an (Ps 733, Ps 2319, Ps 2321).

⁷¹ Die Aufnahme erschien im Sommer 1933 im *Braunbuch über Reichtagsbrand und Hitler-Terror*. Sie erhielt folgende Unterschrift: „Eine Inschrift, die für sich selbst spricht / Beim Juden-Boykott in Dresden“. Weitere Angaben fehlen.

Außerdem lässt sich die Aufnahme in der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* nachweisen:

[keine Autorenangabe] Rasse oder Klasse. In: *Arbeiter Illustrierte Zeitung* 12 (1933) H. 19, S. 340–341.

Das United States Holocaust Memorial Museum zeigt auf seiner Internetseite das Foto mit folgender Beschreibung: „Shortly after the German annexation of Austria, Nazi Storm Troopers stand guard outside a Jewish-owned business. Graffiti painted on the window states: ‚You Jewish pig may your hands rot off!‘ Vienna, Austria, March 1938.“

URL: http://www.ushmm.org/wlc/media_ph.php?lang=en&ModuleId=10005175&MediaId=674 [20.11.2010]

Das Museum besitzt jedoch nur einen späteren Abzug ohne Fotografenstempel. Die Zeit- und Ortszuordnung ist aufgrund der Veröffentlichung im *Braunbuch* unwahrscheinlich. Angesichts der Posten und der Schmiererei kann vermutet werden, dass auch diese Aufnahme im Zuge der reichsweiten Boykottaktion gegen jüdische Geschäfte am 1. April 1933 entstanden ist. Vgl. dazu Adam: *Judenpolitik im Dritten Reich*, 1972.

⁷² Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 114.

einem Eingangportal mit fünf Männern davor dominiert: Ein Mann mit einer umgehängten Parole „Deutsche! Wehrt Euch! Kauft nicht bei Juden!“ wird von zwei SA-Leuten eskortiert, ein weiterer Mann filmt mit einer Kamera die Szene, er wird ebenso flankiert.⁷³ Auf der dritten Aufnahme hielt Peter fest, wie die SA im März 1933 Bürger zwingt, antinazistische Losungen von einer Mauer abzuwaschen.⁷⁴ Auf allen drei Motiven setzt Peter die Akteure deutlich ins Bild, obwohl er die Kamera versteckt halten musste und damit den Bildausschnitt nicht durch den Sucher bestimmen konnte. Das beweist sein erlangtes Geschick in dieser Art von Fotografie. Zudem sind diese Bildausschnitte aus der damaligen sozialen und politischen Wirklichkeit erhellend und authentisch aus heutiger Sicht und zeigen unverkennbar seine Perspektive, seine Solidarität und Parteilichkeit.

Da sich nur drei gesellschaftspolitisch relevante Motive aus dieser Zeit erhalten haben, ist es umso erstaunlicher, dass eine eindeutige Bestimmung von Ort und Zeit nicht möglich ist. In seinen Erinnerungen schildert Peter zwar viele Reportagen aus dem Jahr 1932 recht genau, die Funktionalität seiner ‚Bauchnabelkamera‘ unter dem Pullover, den Schmuggel der Filme, notiert aber nur kurz und allgemein etwas zu den

⁷³ Der Abzug in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, ist folgendermaßen beschriftet: „1933. Boykottaktion der Nazis gegen jüdische Geschäfte in Berlin. Filmleute warten auf Publikum, welches das Warenhaus betreten will. (Wertheim) Kaufhaus Schlesinger, Dresden A1“ Im Adressbuch der Stadt Dresden aus dem Jahr 1930 ist folgendes Geschäft aufgeführt: Siegfried Schlesinger Manufaktur-, Modewaren und Konfektionsgesch., Johannstraße 6 & 8. Im Adressbuch 1935 ist dieser Eintrag nicht mehr vorhanden. Die umfangreiche Publikation *Spurensuche – Juden in Dresden. Ein Begleiter durch die Stadt* erwähnt dieses Kaufhaus jedoch nicht. Es lässt sich nicht herausfinden, ob das Kaufhaus Schlesinger in jüdischem Besitz war, und aufgrund des kleinen Bildausschnittes kann auch der Ort nicht eindeutig bestimmt werden.

Der Abzug im Bundesarchiv (183-R70355) enthält folgende Beschriftung, die nach dem Krieg von der Agentur ADN-Zentralbild verfasst wurde: „Zentralbild 1933. Boykottaktion der Nazis gegen jüdische Geschäfte, Berlin. Filmleute warten auf Publikum, welches das Warenhaus betreten will (Wertheim).“ Der Fotograf ist im Bundesarchiv nicht bekannt, auch weil ein Fotografenstempel fehlt. Vgl. URL: <http://www.bild.bundesarchiv.de/> [20.11.2010].

⁷⁴ Der Abzug in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, ist folgendermaßen beschriftet: „März 1933, ... Und dann begann der offene, brutale Naziterror: Juden wurden gezwungen, antinazistische Parolen von den Wänden abzuwaschen...“. Einen ähnlichen Bildtitel veröffentlichte Wurst in seinem Buch: „Der Terror beginnt. SA zwingt jüdische Bürger Wände abzuwaschen, an denen sich antinazistische Parolen befinden. 1933“ Vgl. Wurst: Richard Peter sen., 1987, S. 65.

Die ersten Ausschreitungen betrafen jüdische Richter und Anwälte, die nach der Reichstagswahl am 5. März 1933 gezwungen wurden, ihre Ämter zu verlassen. Jedoch finden sich in der Literatur keine Hinweise auf solche öffentliche Demütigungen wie Wände abwaschen im Jahr 1933, so dass ich vermute, dass Peter auf diesem Foto das sog. Dreckwaschen von Chemnitz festgehalten hat. Bei der als „Chemnitzer Osterwäsche“ bzw. „Dreckwaschen“ bekannt gewordenen Aktion wurden politische Häftlinge dazu gezwungen, Wahlplakate und Losungen der Reichstagswahl am 5. März 1933 abzuwaschen. Leider lassen sich auch bei dieser Fotografie weder der Ort noch die Aktion eindeutig bestimmen.

Motiven, nämlich zu dem Judenboykott, den Synagogenverbrennungen sowie der „Liquidierung der wenigen, noch vorhandenen jüdischen Geschäfte“⁷⁵ und benennt nicht einen einzigen tatsächlichen Aufnahmeort namentlich oder eine Situation konkret. Ruft man sich Peters ursprüngliche Planungen, seine Lebenserinnerungen in Buchform zu publizieren, ins Gedächtnis zurück, scheint er in seinem Text der Leserschaft ein bestimmtes Bild von sich vermitteln zu wollen: Der Arbeiterfotograf, der unter Gefahren den Terror gegen Juden festhielt. Die Bedingungen muten allerdings aus heutiger Sicht legendenhaft an. Auf den später angefertigten Abzügen fehlen die Bildunterschriften oder sind widersprüchlich oder erscheinen unglaubhaft. Die vorhandenen Beschriftungen unterstreichen jedoch das kommunizierte Bild und zeigen gleichzeitig Peters Umgang mit Bildtiteln, die häufig viel mehr aussagen, als das Bild zeigt, die zudem oft die Betrachtungsweise beeinflussen und seltener die dokumentarische Korrektheit erhöhen. Ob die geplante Publikation auch bebildert werden sollte, muss offen bleiben.

Wie stellt sich also Richard Peters Tätigkeit als Arbeiterfotograf in der Summe dar? Nach einer kurzen Phase fortlaufenden Publizierens in der Arbeiterpresse, die deutlich später als allgemein suggeriert beginnt, folgen über mehrere Jahre verschiedene, keinem übergreifenden Plan folgende, sehr individualistisch motivierte Aktivitäten. Gesteigerte propagandistische Aktivität ist 1932 zu verzeichnen. Der Umfang der anschließenden illegalen Tätigkeit bleibt jedoch nebulös. Als prägende Konstante in den Jahren der Weimarer Republik erscheint weniger der klassenbewusste Blick bzw. die sozialkritische Grundmotivation, als vielmehr sein stetes Streben nach dem ‚guten Bild‘ im klassischen Sinne, vorbildlich in Komposition, Belichtung und Kontrastumfang. Auch wenn er sich alle Mühe gibt, seine Lebenserinnerungen als Entwicklungsroman erscheinen zu lassen, als Geschichte einer kurvenreichen, aber zielgerichteten Emanzipation aus der dörflichen Unfreiheit seiner Jugend, so ist das abrupte Nach- und Nebeneinander verschiedener Fotografenrollen und Bildwelten kaum geeignet, eine stringente Entwicklung hin zu einer Persönlichkeit mit sozialistischer „politischer Überzeugung“⁷⁶ zu vermitteln. Vielmehr entsteht fast der Eindruck von einer Art Doppelleben eines Autors, der mehr oder weniger gleichzeitig zwei

⁷⁵ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 115.

⁷⁶ Wurst: Richard Peter sen, 1987, S. 6.

formal, selbst inhaltlich sehr ähnliche, in ihrer Tendenz aber geradezu entgegengesetzte Bildwelten produziert.

Wie Peter die Jahre nach 1933 verbringt, ist ebenfalls mit einigen Fragezeichen zu versehen. Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung unter der Hitler-Regierung prosperierte auch die Fotoindustrie. Wettbewerbe wurden ausgeschrieben, an denen Richard Peter zum Teil erfolgreich teilnahm: Zum Beispiel gewann er beim II. Leica-Wettbewerb 1934 den dritten Preis. In seinen Lebenserinnerungen berichtet er unter anderem, dass er sich mehrfach an einträglichen Wettbewerben beteiligt habe, oft mit mehreren erfolgreichen Einsendungen unter verschiedenen Namen. Tatsächlich erscheint bereits im *Photofreund* vom 20.1.1933 unter der Überschrift „Richard Peter – Dresden schindet Preise... Adressat ist verstorben!“ ein ganzseitiger Artikel⁷⁷, der solche unlauteren Methoden der Mehrfacheinsendung an konkreten Beispielen von 1931 und 1932 anprangert. Ob Peter diese Praxis, wie behauptet, auch nach Erscheinen dieses rufschädigenden Artikels fortgeführt hat, ist zumindest fraglich. Motivation, sich exzessiv an Preisausschreiben zu beteiligen, war neben rein pekuniären Interessen sicher auch das erwähnte Streben nach dem ‚guten Bild‘.

Genau dieses ‚gute Bild‘ kennzeichnet auch sein Schaffen der kommenden Jahre, in denen er sich vor allem mit der ‚Märchenstadt Dresden‘ beschäftigt, „die seit der Machtübernahme allnächtlich im Flutlicht der Scheinwerfer erstrahlte. Drei Jahre lang, Nacht für Nacht rang ich um das Problem, das Gesicht der herrlichen Stadt am Strom [...] in eine Form zu zwingen, die auch der unnachsichtigsten Kritik standhalten sollte. [...] Und aus tausend Enttäuschungen, Halbheiten und Fehlschlägen reifte schließlich ein Werk, wie es seit Jahren in meiner Vorstellung lebte.“⁷⁸

Es ist anzunehmen, dass sich Peter in dieser Zeit um die Mitgliedschaft im Reichsverband der Deutschen Presse bemühen musste und dieses Gesuch abgelehnt wurde, was einem Arbeitsverbot gleichkam.⁷⁹ Aufgrund seiner KPD-Zugehörigkeit erhielt er weder einen Eintrag in die Handwerker-Stammrolle noch einen

⁷⁷ Vgl. Frerk: Aus der Photowelt. Richard Peter – Dresden schindet Preise. In: *Photofreund* 8 (1933) Nr. 2, S. 34–35.

⁷⁸ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 117.

⁷⁹ Die Verabschiedung des Reichskulturkammergesetzes vom 22.09.1933 bedeutete auch für Peter, dessen Tätigkeit auf die Öffentlichkeit ausgerichtet war, sich um Mitgliedschaft im Reichsverband der Deutschen Presse zu bemühen. In seinen Lebenserinnerungen schreibt er jedoch nur „Vom Reichsverband der Deutschen Presse hatte ich Arbeitsverbot.“ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 116.

Wandergewerbeschein. Wahrscheinlich Anfang des Jahres 1937 waren die Dresdner Stadtwerke *Drewag* auf Richard Peter aufmerksam geworden und beauftragten ihn trotz des fehlenden Eintrages in der Handwerker-Stammrolle zunächst mit Nachtaufnahmen für eine Stadtbau-Ausstellung. Auch danach erhielt Peter Aufträge der Stadtwerke für Werbeserien bzw. Fotoarbeiten. Ein Teil dieser Aufnahmen wurden in der linientreuen hauseigenen Werkzeitung *Drewag Mitteilungen* publiziert. Die größtenteils nicht erhaltenen Nachtaufnahmen von Dresden hat er zu einer Sammelmappe zusammengestellt und nach eigener Aussage für 2000 Mark an den nationalsozialistischen Bürgermeister Ernst Emil Zörner verkauft. Auch die *Drewag* kaufte ein Exemplar an.⁸⁰

Auch in diesem Fall haben sich nur einige Originalnegative sowie später angefertigte Reproduktionsnegative erhalten. Die Aufnahmen zeigen vor allem die architektonischen Höhepunkte der Stadt Dresden. Zu Peters häufigen Motiven gehört der Blick über die Elbe auf die historische Innenstadt. Darüber hinaus fotografierte er die Frauenkirche, die Hofkirche, den Zwinger, das Kugelhaus und den Zirkus Sarasani – also ein breites Spektrum öffentlicher Bauten, sicher ausgewählt nach der vorhandenen Beleuchtung und den ästhetischen Qualitäten. Die Fotografien entsprechen in ihrem Stil der Auffassung der klassischen Architekturfotografie, übertreffen diese jedoch durch ihre technische und künstlerische Qualität. Den Vordergrund akzentuiert oft ein Baum, eine Skulptur, ein Geländer oder ein Durchblick durch einen Brückenbogen. Obgleich die Fotografien nach den Zerstörungen des 13. und 14. Februars 1945 zusätzlich an dokumentarischer Bedeutung gewonnen haben, ging es Peter offenbar mehr um das Festhalten stimmungsvoller Impressionen der nächtlichen Stadt.

Im Jahr 1933 lernte Richard Peter seine spätere Frau Ly kennen, die er 1938 ehelichte. Ende August 1939 wurde er zum ersten Mal zum Kriegsdienst eingezogen, im März 1940 aufgrund eines Befehls von Hermann Göring, der alle Teilnehmer des Ersten Weltkrieges bis Jahrgang 1899 betraf, aber wieder entlassen. Er arbeitete

⁸⁰ Leider hat sich diese Mappe weder bei der Stadt noch bei der Drewag erhalten. Die Quellenlage ermöglicht keine genaue zeitliche Einordnung, es ist jedoch zu schlussfolgern, dass die Ankäufe kurz nach Peters erstem Auftrag bei der Drewag realisiert wurden. Interessant ist zudem Peters finanziell stark verbesserte Situation: Sein erster Auftrag bei der Drewag wurde mit 800 Mark vergütet. Diesen 2800 Mark aus Mappenverkauf und Honorar stehen – folgt man Peters Rechnung – 249 Mark jährliche Wohlfahrtsunterstützung gegenüber, bis dahin angeblich Peters offizielles Einkommen. Er kaufte Motorrad, Schreibmaschine und Möbel und zieht in eine neue Wohnung.

erneut für die Dresdner Stadtwerke. „Die alte Quelle floß ergiebiger als ehemals“,⁸¹ charakterisiert Peter diese Zeit mitten im Krieg. Mit seiner Frau reiste er regelmäßig nach Tirol ins Ötztal, wo zahlreiche Aufnahmen der Bergbauern, ihrer Höfe und der Landschaft entstanden. Mit landeskundlichem Interesse dokumentiert er die ‚Schönheit‘ der Bergwelt und ihre Bewohner immer wieder mit der Kamera. Ein gewisses Wohllieben klingt an. Später bemüht er sich nachweislich, als Opfer des Faschismus anerkannt zu werden.⁸²

Zum Jahreswechsel 1943/1944 erhielt er erneut den Einberufungsbefehl und wurde in Österreich stationiert. Auch während seines Einsatzes hatte er eine Kamera bei sich, die belichteten Filme schickte er nach Dresden zu Willi Roßner.⁸³ Am 5. April 1945 trat er den Rückmarsch in die Heimat an und erreichte am 17. September Dresden. Seine Ankunft und den Anblick seiner zerstörten Wohnung beschrieb er mit folgenden Worten:

Aus dem Totengerippe des Hauptbahnhofs tretend, irrte mein Blick über eine Wüste grotesker Ruinen, Häuserwracks und Turmstümpfe. Ich ging bis zur Ecke des Ostbaues an der Strehleiner Strasse, kletterte durch eine Bombenlücke auf dem Damm der Oststrecke und ertränkte einen letzten Rest ungläubigen Zweifels im Meere einer unvorstellbaren Wirklichkeit. Da hinten, wo sich das Trümmerchaos im grauen Dunst verlor – zwischen den Torsos von Treppenhausresten und gespenstisch aufragenden Schornsteinen – da hinten war das Grab aller Mühen meiner fünfzig Jahre. Meine schlimmsten Visionen hatten mir kein so grauenhaftes Bild vorgaukeln können, als diese Minute, in der ich, auf dem ausgerenkten Stumpf einer Schwelle hockend, den seelischen Zusammenbruch mit einem Strom Tränen fortzuschwemmen versuchte.⁸⁴

Die Vernichtung seiner Wohnung bedeutete den Verlust seiner kompletten Kameraausrüstung und der Negativbeständen von Südamerika, Skandinavien, Tirol, der Dresdner Nachtaufnahmen sowie der Kriegsdokumentationen. Dieser Verlust markiert zweifellos den markantesten Einschnitt in Peters berufliche Tätigkeit. Als er mit 50 Jahren zum ersten Mal das Gefühl zu haben scheint, mit den Nachtaufnahmen ein Werk geschaffen zu haben – verliert er fast alles im Bombenhagel.

⁸¹ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 123.

⁸² Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 4.

⁸³ Leider haben sich auch diese Negative nicht erhalten.

Willi Roßner (20.11.1903–24.6.1980) machte eine Lehre als Bau- und Maschinenschlosser. Seit 1922 war er als Arbeiterfotograf tätig. Sein fotografisches Werk wurde bei den Bombenangriffen 1945 zerstört. 1945–49 war er Leiter der Bildstelle der SED im Landesverband Sachsen.

⁸⁴ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 141–142.

Gleich nach der Rückkehr begann er bei der KPD-Bildstelle tätig zu werden. „Eines Tages auf der Bezirksleitung der Partei, erwischte mich ein Genosse beim Sakko-knopf“, beschreibt er seinen weiteren Berufsweg. „Du bist Peri? – Ja, Mensch, Dich suchen wir ja wie ne Stecknadel. Komm mal mit! Du hast doch Erfahrungen von der A-I-Z her. Du mußt sofort anfangen, eine Illustrierte auf die Beine zu stellen.“⁸⁵ Wieder läuft es günstig. Er bekommt eine Wohnung, Auto – mit Chauffeur, wie er nicht vergisst zu erwähnen – und wird im November 1945 Chefredakteur bei der neu gegründeten Illustrierten *Zeit im Bild* (im Arbeitszeugnis wird er allerdings als Bildredakteur bezeichnet). Die Zeitschrift erscheint ab Januar 1946. Aufgrund von Kompetenzstreitigkeiten wechselt Peter bereits im Sommer 1946 in die Landesredaktion der Zeitschrift *Der freie Bauer*, wo er bis 1949 bleibt. Das Blatt *Der freie Bauer* hat das Format einer Tageszeitung, Bilder haben eher illustrativen Charakter. Reportagen im engeren Sinn entstehen eher selten, sind naturgemäß nicht kritisch, sondern stets optimistisch in die Zukunft blickend. Dennoch knüpft er hier – unter umgekehrten Vorzeichen – an seine Zeit beim *Illustrierten Volksecho* 1932 an. In den freien Nachmittagsstunden und an den Wochenenden fotografierte er mit einer geschenkten Leica, oft gemeinsam mit dem Fotografen Willi Roßner, die zerstörte Stadt und den Wiederaufbau. Das Ergebnis ist das Buch von der Dresdner Tragödie: *Dresden – eine Kamera klagt an*.

Ein besonderes Kapitel im Leben von Richard Peter stellt der Fall *Krause/Peter*⁸⁶ in der so genannten Affäre Weixdorf⁸⁷ sowie das damit zusammenhängende SED-

⁸⁵ Ebd., S. 142.

⁸⁶ Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511. Dieses Parteiverfahren wurde bislang kaum publiziert. Das Verfahren steht in keinem direkten Zusammenhang mit Peters Schaffen, zeigt jedoch Wesentliches seiner Charakterzüge auf. Warum er sich ausgerechnet bei diesem Fall engagierte, ist nicht nachvollziehbar. Bereits im Juli 1946, als er in die Redaktion des *Freien Bauern* eintrat, waren die Weixdorfer Probleme dort bekannt. Der Fleischermeister Beyer hatte im privaten Auftrag des Weixdorfer Bürgermeisters Krause in Meerane Fliegertuch besorgt. Als die Sache ‚schief zu gehen‘ schien, brauchte Krause Sündenböcke und einer davon war sein Freund Beyer. In einem Gerichtsverfahren wurden die von Krause denunzierten Schieber mangels Beweise frei gesprochen und die Rückgabe der Güter verfügt. Der Fliegerstoff war aber nicht mehr auffindbar, angeblich hatte der Bürgermeister diesen verteilt – er tauchte in Form von Anzügen und Kostümen in der Landesregierung wieder auf. Der Bürgermeister blieb trotz massiver Proteste im Amt. Richard Peter bemühte sich unter Einschaltung verschiedener Genossen, wie zum Beispiel Kurt Fischers, des Vorsitzenden der Landesbodenkammer, um Klärung der Angelegenheit, leider ohne Erfolg. Peters Schriftsätze zur Überprüfung des Falles wurden als unerheblich abgetan bzw. es wurde der Vorwurf laut, dass er seine „Informationen von Faschisten“ erhalten hätte. (Mscr.Dresd.App. 2511, 21, Brief von Richard Peter an die Zentrale Parteikommission der SED Berlin vom 3.1.1950) Peter selbst berichtet: „Und damit wurde der Parteiausschluß begründet, der dann später auch zu meiner Entlassung als Redakteur im Deutschen Bauernverlag führte.“ (Ebd.) Die Ausschluss-Verfügung wurde vom SED

Parteiverfahren dar. Die Konsequenz seines Eintretens gegen Korruption und gegen eine willkürliche Gemeindepolitik in Weixdorf war ein Prozess, der sich über drei Jahre hinzog und in dem Peter dreimal vor das Kreisparteigericht zitiert wurde. Der daraus folgende Parteiausschluss ist Teil der Zeitgeschichte und gibt Auskunft über die komplexe Situation in der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR nach dem Ende des Krieges. Erstaunlich ist, dass der Fotobildband *Dresden – eine Kamera klagt an* im Jahr 1950 erschien, obwohl Richard Peter kurz vorher aus der SED ausgeschlossen worden war. Aus heutiger Sicht stellt sich die Frage, ob dies eine schnelle Rehabilitation gewesen sein könnte oder ob seine künstlerischen und charakterlichen Qualitäten überzeugten. Nach der Einschätzung vom Enkel Peters, Wolfgang Peter, waren die politischen und gesellschaftlichen Strukturen in den Anfangsjahren der DDR noch nicht entsprechend festgefahren, so dass eine Publikation trotz des Parteiausschlusses möglich war. Er war zwar, wie sich an dem Parteiverfahren absehen lässt, ein unbequemer Mensch, aber das Erscheinen des Buches war ideologisch notwendig. *Dresden – eine Kamera klagt an* passte mit Beginn des Kalten Krieges und der Propaganda gegen die ‚Imperialisten‘ hervorragend in die politische Linie der Staatsführung.

Ab dem Jahr 1949 war Richard Peter freiberuflich tätig. Sein ungebrochener Schaffenswille ließ ihn in den fünfziger und sechziger Jahren noch viele Arbeiten ausführen: Buch- und Kalenderillustrationen, Fotos für Messen und Ausstellungen, Mitarbeit an der Fachpresse und in der *Zentralen Kommission Fotografie* im Kulturbund der DDR, Bilderbeschaffung für Diastreifen und Realisierung von Anforderungen zahlreicher Verlage. Es erschienen die Publikationen *Bautzen* (1957), *Menschen bei der Arbeit* (1959), *Dresdener Notturmo* (1961), *Die Kunst Nordostdeutschlands* (1961), *Freiberg*

Kreisvorstand Dresden wegen parteischädigenden Verhaltens am 9. März 1949 ausgesprochen. Dabei hatte Peter versucht, „aus Gründen der Sauberkeit und der Verantwortlichkeit der Partei gegenüber“ anzutreten, wie er immer wieder betonte, die Augen nicht vor Unrecht zu verschließen, sondern Gerechtigkeit „als Mensch und Parteimitglied“ zu fordern.

(Mscr.Dresd.App. 2511, 14, Brief von Richard Peter an das Landespartei-Schiedsgericht der SED vom 13.1.1948) Etwa zur Zeit des Ausschlusses endet wahrscheinlich auch seine Tätigkeit für *Der freie Bauer*, vermutlich aus diesem Grund. Peter schweigt sich dazu jedoch aus. Trotz späterer Versuche, ihn für die SED zurück zu gewinnen, ist er nie wieder in die Partei eingetreten. Er war enttäuscht von der SED, die ihren und seinen Idealen untreu geworden war.

⁸⁷ Weixdorf liegt nördlich von Dresden (heute eingemeindet).

(1965), *Schlösser und Gärten um Berlin* (1968), *Insel Rügen* (1969) sowie die mehrjährige Folge des Farbkalenders *Auf Höhenwegen*.⁸⁸

Bis auf *Menschen bei der Arbeit* stellen die restlichen Publikationen Bildbände über Regionen oder Städte in der ehemaligen DDR dar. Sie bieten – sicher den Anforderungen der Verlage entsprechend – eine dokumentarische Bestandsaufnahme der Baukunst und der vorhandenen Kunstschatze. Die Aufnahmen sind handwerklich gut gemacht, Peters Blick für Details ist bemerkenswert, aber dem Betrachter prägen sich kaum Fotografien ein, die durch ihre außergewöhnliche Bildfindung auffallen würden. In den Büchern über Bautzen, Freiberg und die Insel Rügen bildet Peter alle Bereiche des Lebens ab, während in den Bänden *Die Kunst Nordostdeutschlands* und *Schlösser und Gärten um Berlin* nüchterne Architekturfotografie dominiert. Das Buch *Dresdener Notturmo*, mit Nachtaufnahmen aus drei Jahrzehnten, anknüpfend an *Dresden – eine Kamera klagt an*, stellt nun aber vor allem die erreichten Aufbauleistungen dar. Mit den 19 Aufnahmen der unzerstörten Stadt und den folgenden drei Abbildungen der zerstörten Stadt wird zunächst die Erinnerung wach gehalten. Anschließend werden der Wiederaufbau und die lebendige Stadt in all ihren Facetten abgebildet. Die Fotografien zeigen das neue Gesicht der Stadt, dass nun von „einer modernen Industrie, von Lehre und Forschung und der Kunst geprägt wird“⁸⁹ und allen Einwohnern gleichermaßen zur Verfügung steht. In dem kleinen Heft *Menschen bei der Arbeit* gibt Peter vor allem technische Tipps für die fotografische Darstellung werktätiger Menschen. Die Abbildungen illustrieren das Geschriebene und sind mit genauen Angaben zur fotografischen Ausstattung und Technik versehen.

Insgesamt unterscheiden sich die in den fünfziger und sechziger Jahren in Bildbänden, aber auch in der Zeitschrift *Fotografie* publizierten Bilder nicht wesentlich von denen, die er vor dem Krieg in Fachzeitschriften veröffentlicht hat. Selbst wenn sie den Forderungen aus der Formalismus-Realismus-Debatte folgend ‚Menschen bei der Arbeit‘ abbilden, folgen sie klassischer Formensprache, sind selten Tendenzbilder. Diese sozusagen ganz unspektakulären Formen und Inhalte kennzeichnen auch einen Arbeitsbereich, über den sich Peter in seinen Erinnerungen gänzlich aus-

⁸⁸ Peter: Bautzen, 1957; Peter: Menschen bei der Arbeit, 1959; Peter: Dresdner Notturmo, 1961; Peter und Piltz: Die Kunst Nordostdeutschlands, 1961; Peter und Neubert: Freiberg, 1965; Piltz: Schlösser und Gärten, 1968; Peter und Wille: Insel Rügen, 1969.

⁸⁹ Peter: Dresdener Notturmo, 1961, S. 10.

geschwiegen hat: Touristisch-landeskundlich, höchstens oberflächlich sozial-dokumentarisch motivierte Lichtbildvorträge mit Farbdias zu einzelnen Orten und Regionen.⁹⁰

Ab Anfang der sechziger Jahre zwingt ein Herzleiden Richard Peter allerdings, ein ruhigeres Leben zu führen. Doch noch als Siebzيجähriger nimmt er einen Auftrag am Lenin-Museum in Moskau an, um an Bildbänden über die Sowjetunion und das Leben Lenins mitzuwirken.⁹¹

Zusammengefasst kann festgestellt werden, dass Richard Peter seit Erscheinen der Publikation *Dresden – eine Kamera klagt an* in der DDR trotz des Parteiausschlusses ein angesehener Fotograf war. Die Zeitschrift *Fotografie* veröffentlichte regelmäßig Aufnahmen sowie Artikel von ihm, und seine Arbeiten waren in mehreren Ausstellungen vertreten. Die Bezirkskommission Fotografie im Kulturbund der DDR stellte beispielsweise seine Fotos 1970 anlässlich seines 75. Geburtstages und zur Erinnerung an die 25 Jahre zurückliegende Zerstörung Dresdens unter dem Titel *Dresden – Requiem und Auferstehung* in dem Foto-Industrieladen Ilafot am Altmarkt aus. Die in Dresden und Krakau gezeigte Ausstellung verband Fotos der zerstörten mit denen der aufgebauten Stadt. 1980 ehrte ihn der Kulturbund mit einer Gedächtnisausstellung im Foyer des Filmtheaters Prager Straße in Dresden.

Für sein fotografisches Schaffen erhielt Peter zahlreiche Auszeichnungen, wie den *Ehrenpreis für Fotografie* vom Kulturbund der DDR (1961), die *Ebrennadel für Fotografie* in Gold (1964), die *Johannes-R.-Becher-Medaille* in Silber und von der Internationalen Föderation für künstlerische Fotografie (FIAP) den Titel *Excellence FIAP* (1970). Im Alter von 82 Jahren starb Richard Peter am 3. Oktober 1977 in Dresden.

Im Jahr 1983 kaufte die Deutsche Fotothek von Ly Peter den fotografischen Nachlass. Der Bestand umfasst ca. 6500 Originalnegative, 100 Reproduktionsnegative, 2000 Positive sowie 1200 Diapositive – überwiegend aus den Jahren 1945 bis 1977.⁹² Dieser Bestand setzt sich aus Fotos von Städten und Gemeinden, aus Natur- und Landschaftsaufnahmen, aus Arbeitsdarstellungen sowie aus Porträts zusammen. Bei

⁹⁰ In der Deutschen Fotothek sind Manuskripte zu den Themen Thüringen/Wartburg, Schwarzwald/Bodensee und Ötztal überliefert.

⁹¹ Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 189 ff.

⁹² Davon sind knapp 200 Arbeiten (Originalnegative, Reproduktionsnegative, Positive) der Zeit vor 1945 zuzurechnen. Bei den rund 100 Originalnegativen handelt es sich wohl meist um Rohkopien, die nicht zur Veröffentlichung vorgesehen waren. Einige dieser Negative zweiter Wahl überstanden den Krieg in Bautzen bei der Mutter seiner Frau.

den Negativen und Positiven von Städten handelt es sich vor allem um solche aus dem Gebiet der ehemaligen DDR. Etwa 1800 Negative dokumentieren die Zerstörung und den Wiederaufbau Dresdens sowie die Stadt allgemein. Die Landschaftsaufnahmen umfassen neben Ansichten der ehemaligen DDR auch solche der Alpen, des Schwarzwalds und der Bodenseeregion sowie Ansichten aus Polen und Russland.

In Dresden befinden sich weitere Originalfotografien im Besitz des Stadtmuseums (ca. 400), der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett (ca. 180), und der Technischen Sammlungen (ca. 180). Richard Peter ist zudem mit kleineren Positivbeständen in der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle (ca. 60), im Museum Bautzen (ca. 40), in der Berlinische Galerie, Sammlung zur Photographiegeschichte der DDR (ca. 30), im Deutschen Historischen Museum Berlin (ca. 6) und in der Brandenburgischen Kulturstiftung Cottbus (ca. 2) vertreten.

3 Der Bildband Dresden – eine Kamera klagt an

3.1 Trümmerfotografie

Anhand der Betrachtung fotografischer Tendenzen in beiden deutschen Staaten soll die Kontextualisierung des Werkes von Richard Peter vorbereitet werden. Es ist nach anderen Bildchronisten zerbombter Städte zu fragen und die Rezeption dieser Bilder in der Nachkriegszeit zu untersuchen, um die besondere Rolle Peters herauszuarbeiten. Thematisch bedingt, liegt der Schwerpunkt dabei auf der Situation in der Sowjetischen Besatzungszone bzw. Deutschen Demokratischen Republik in den Jahren 1945 bis 1950.

Anders als den traditionellen Gattungen der bildenden Kunst wurde der Fotografie im Zweiten Weltkrieg eine zusätzliche Bedeutung als authentisches Informations-, Dokumentations-, aber auch Propagandainstrument zugemessen, besonders in Form von Abbildungen in Zeitschriften und Zeitungen. Bilder von im Krieg zerstörten Städte hatten die Deutschen schon unmittelbar nach Kriegsbeginn sehen können, zum Beispiel wurden Zeugnisse von der ‚kriegsnotwendigen‘ Zerstörung feindlicher Orte publiziert.⁹³ Bilder und Berichte von der Zerstörung deutscher Städte erschienen zunächst ebenfalls in der nationalsozialistischen Presse, vor allem Fotografien von zerstörten Kulturdenkmälern. Diese Abbildungen wurden für die eigene Propaganda genutzt.⁹⁴ Nachdem jedoch die deutsche Presse ausführlich über den Angriff auf Köln vom 30. zum 31. Mai 1942 berichtet hatte, verbot Joseph Goebbels die Veröffentlichung weiterer Ruinenfotografien.⁹⁵ Diese Fotografien belegten das Ausmaß der Zerstörung oder ließen es zumindest vermuten und „würden nicht nur ein ausgezeichnetes Material für den Gegner bedeuten, sondern auch aufgrund ihrer Zusammenfassung eine verheerende Wirkung bei der deutschen Bevölkerung [...]

⁹³ Die Zeitschrift *Die Wehrmacht* benutzte für das Titelbild eine Aufnahme eines zerstörten französischen Straßenzuges von der PK (Propagandakompanie) Dr. Feitl mit der folgenden Bildunterschrift: „So zerschlugen wir Frankreich, bis es die Waffen streckte“. Oberkommando der Wehrmacht (Hrsg.): *Die Wehrmacht* 4 (1940) H. 14. Welche französische Stadt abgebildet ist, ist nicht beschrieben und ließ sich auch nicht herausfinden. Dieses Bildmaterial der PK-Fotografen unterlag einer strengen Zensur.

⁹⁴ Vgl. Sachsse: Es wird nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen. In: Deres und Rütger (Hrsg.): *Fotografieren verboten!*, 1995, S. 11–62.

⁹⁵ Vgl. Sachsse: *Kölner Triptychen*. In: Schäfke und Sachsse (Hrsg.): *Köln. Von Zeit zu Zeit*, 1994, S. 7–16, hier S. 11. Eine ministerielle Geheimvorlage vom 8.6.1942, die sich heute im Bundesarchiv Koblenz befindet, dokumentiert die Kritik von Joseph Goebbels an den Medienberichten und sein Verbot.

haben.“⁹⁶ Die Bombenschäden wurden dennoch umfangreich fotografisch dokumentiert, aber nur von speziell zugelassenen Fotografen.⁹⁷

Während Fotografien vor allem der Dokumentation und Propaganda dienten, wurde – abstrahiert formuliert – durch die nationalsozialistische Politik und den Zweiten Weltkrieg die Kulturentwicklung in Deutschland unterbrochen. Zurück blieben nicht nur zerstörte Städte, sondern auch eine geistige Trümmerlandschaft. Gleichzeitig befreite die Niederschlagung des Nationalsozialismus die bildenden Künstler Deutschlands von einem bis dahin einmaligen Kulturdiktat. Nach Kriegsende wurde in Deutschland vielfach die so genannte ‚Stunde Null‘ ausgerufen, die unter Aufsicht der Alliierten den Neubeginn kulturellen Lebens einleiten sollte.⁹⁸ In Galerien und Ausstellungen wurde in den ersten beiden Nachkriegsjahren die Gegenwartskunst in ihrer ganzen stilistischen Bandbreite gezeigt, wobei allerdings eine Anknüpfung an die Vorkriegs-Avantgarde überwog.⁹⁹ Doch die sich verschärfenden politischen Konflikte wirkten sich zunehmend auch auf die Kultur aus. In der SBZ wurden Forderungen nach politisch geprägter, in den anderen drei Besatzungszonen nach künstlerisch eigenständiger Gegenwartskunst als Ausweis demokratischer Freiheit laut.¹⁰⁰ Im westlichen Teil Deutschlands wurden unter anderem die vom Nationalsozialismus unterbrochenen Traditionen der zwanziger Jahre neu belebt. Theodor W. Adorno schrieb dazu 1950 kritisch in den Frankfurter Heften:

Der Nachkriegsgeist, in allem Rausch des Wiederentdeckens, sucht Schutz beim Herkömmlichen und Gewesenen. [...] Den traditionellen ästhetischen Formen [...] aus

⁹⁶ Zitiert nach Sachsse: Kölner Triptychen. In: Schäfke und Sachsse (Hrsg.): Köln. Von Zeit zu Zeit, 1994, S. 7–16, hier S. 11.

⁹⁷ Nicht nur die Bombenschäden wurden von Fotografen dokumentiert. Eine Besonderheit ist das *Farbdiarchiv zur Wand- und Deckenmalerei*, das in den Jahren 1943 bis 1945 im Auftrag Adolf Hitlers und des Reichspropagandaministeriums entstand. Wand- und Deckengemälde von gefährdeten Bauwerken im Deutschen Reich und in den besetzten Gebieten wurden mit hohem Aufwand in Farbe (Agfa Kleinbild) zu Dokumentationszwecken aufgenommen. Die Diapositive werden heute im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München und im Bildarchiv Foto Marburg aufbewahrt. Vgl. Fuhrmeister (Hrsg.): „Führerauftrag Monumentalmalerei“, 2006.

⁹⁸ Der Begriff ‚Stunde Null‘ wird kontrovers diskutiert. Gerade im Bereich der Kunst zeigt sich eine gewisse Kontinuität der Entwicklung, die zwar unterbrochen wurde, aber eben auch an die Vorkriegskunst anknüpfte. Großes öffentliches Interesse an der modernen Kunst zeigte zum Beispiel *Die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung* Dresden 1946.

⁹⁹ Vgl. Thomas: Kunst in Deutschland seit 1945, 2002.

¹⁰⁰ Zugegebenermaßen ist diese Aussage sehr summarisch. An dieser Stelle sei noch darauf hingewiesen, dass es zu jeder Zeit Künstler gab, die sich den starren Schemata entzogen. Vgl. Lindner: Kunstrezeption in der DDR. In: Feist, Gillen und Vierneisel (Hrsg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR, 1996, S. 62–93 und Glaser: Deutsche Kultur, 1997. In den Kapiteln *Stil-Fragen* und *Beginnender Bilderstreit* setzt sich Glaser mit den verschiedenen Kunststilen in Deutschland nach 1945 auseinander.

der Zeit zwischen den beiden Kriegen, wohnt keine rechte Kraft mehr inne. Sie alle werden Lügen gestraft von der Katastrophe jener Gesellschaft, aus der sie hervorgingen.¹⁰¹

In der SBZ bzw. DDR rückte die Forderung, Kunst als ideologische Waffe und Instrument im Klassenkampf zu gebrauchen, in den Vordergrund. Der sächsische Ministerpräsident Max Seydewitz betonte bei seiner Begrüßungsrede zur Eröffnung der Zweiten Deutschen Kunstausstellung 1949 in Dresden: „Den großen entscheidenden Sieg über die imperialistischen Kriegstreiber gilt es im Frieden zu erringen, wozu auch die Zweite Deutsche Kunstausstellung einen bedeutsamen Beitrag leistet.“¹⁰² Herbeigeführt durch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in Ost und West kann die Kunstgeschichte der Jahre nach 1945 als „Chronik einer Auseinanderentwicklung“¹⁰³ bezeichnet werden. In der Fotografie zeigt sich dies besonders in den Bildern, die in einem engen Verhältnis zu den politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Ereignissen stehen und diese kommentieren oder die für politische oder kulturpolitische Argumentation instrumentalisiert werden. Die Trümmerfotografie aus den ersten Jahren wird sich jedoch, zeigt sie keine prominente Ruine, kaum augenblicklich lokalisieren lassen.

Nach Kriegsende veranlassten die Besatzungsbehörden die Dokumentation der Schäden. So beauftragte die sowjetische Kommandantur zum Beispiel Walter Hege, die Zerstörungen der Weimarer Innenstadt aufzunehmen.¹⁰⁴ „Fotografen, die etwa für Institutionen wie die Staatlichen Landesbildstellen oder im Auftrag städtischer Behörden arbeiteten, waren oft schon seit Jahren als Stadtfotografen tätig und sahen die Trümmeraufnahmen als Fortschreibung dieser Arbeit.“¹⁰⁵ Als weiteres Beispiel sei der Fotograf Max Baur genannt, dessen Aufnahmen vom zerstörten Potsdam als konsequente Fortsetzung seiner Tätigkeit in den dreißiger Jahren anzusehen sind.¹⁰⁶ Viele dieser zumeist nüchternen, auf den dokumentarischen Zweck gerichteten

¹⁰¹ Adorno: Die auferstandene Kultur. In: Tiedemann (Hrsg.): Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 20/2, 1986, S. 453–466, hier S. 459.

¹⁰² [keine Autorenangabe] Bekenntnis zur gesamtdeutschen Kultur. In: Sächsische Zeitung vom 12.9.1949.

¹⁰³ Derenthal: Versuchte Neuanfänge. In: Domröse (Hrsg.): Positionen künstlerischer Photographie, 1997, S. 10–14, hier S. 10.

¹⁰⁴ Vgl. Beckmann: Chronologie. In: Beckmann und Dewitz (Hrsg.): Dom. Tempel. Skulptur, 1993, S. 248–267, hier S. 259.

¹⁰⁵ Derenthal: Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre, 1999, S. 45.

¹⁰⁶ Damals hatte er für Bildbände und Postkarten von Potsdam und Sanssouci zahlreiche Aufnahmen angefertigt.

Aufnahmen wurden nicht oder nur teilweise publiziert und verschwanden in den Archiven der Auftraggeber oder der Fotografen, aus denen erst Jahrzehnte später gelegentlich Bildbände über die Trümmerjahre zusammengestellt wurden.¹⁰⁷ Zum Beispiel fotografierte Friedrich Seidenstücker die Berliner Trümmerlandschaft und den zerstörten Tiergarten nach Mai 1945. Seine Bilder blieben jedoch lange Jahre vergessen und fanden erst in den achtziger Jahren wieder Beachtung. Thomas Weski urteilt über sie:

[...] bei diesen Aufnahmen, vielleicht aus seinem bildhauerisch geprägtem Interesse an der abstrakten Form heraus entstanden, wahrte er innere Distanz und fotografierte ‚völlig unpathetisch und nüchtern‘. Dazu kommen die für ihn typischen Momentaufnahmen des wieder eingekehrten friedlichen Alltags mit seinen menschlichen Problemen.¹⁰⁸

Ein Gegenbeispiel stellt das im Jahr 1948 vom Delius Klasing Verlag, mit Sitz in Berlin und Bielefeld, herausgegebene Werk *Unsterbliches Berlin* von Heinz-Ulrich Wieselmann¹⁰⁹ dar. In diesem Buch kombinierte Wieselmann Kommentare, Bildlegenden und einige wenige Zitate aus Zeitschriften oder von Schriftstellern mit Aufnahmen der zerstörten Stadt und dem Leben der Menschen darin. Rund die Hälfte der Aufnahmen zeigten Menschen sowohl im täglichen Überlebenskampf als auch bei den kleinen Freuden des Alltags. Mit Hilfe weniger Fotografien zerstörter markanter Bauwerke im Stadtgebiet und den ersten Anzeichen der sich neu konstituierenden Machtverhältnisse, wie zum Beispiel in kyrillischer Schrift transkribierte Straßenschilder, beschäftigte er sich mit den Folgen von Krieg und Diktatur. Kritik am Nationalsozialismus übt er nur in Bezug auf die Person Adolf Hitlers, die Mitverantwortung des deutschen Volkes blendet er jedoch vollständig aus. Stattdessen versucht er, mit Hilfe Berliner Charaktereigenschaften Zuversicht zu verbreiten:

Was aber nicht begraben wurde in diesem Meer von Ruinen, ist der Stolz der Berliner, ihr Selbstbewußtsein, ihre unerschöpfliche Initiative, der Wille, zu treiben und sich

¹⁰⁷ Zu nennen wären hier unter anderem die Fotografen August Sander, Albert Renger-Patzsch, Chargesheimer (d. i. Karl Heinz Hargesheimer), Fritz Eschen, Gerhard Gronefeld, Umbo (d. i. Otto Umbehrl), Hanns Hubmann oder Wolf Strache.

¹⁰⁸ Weski: Ich war immer Momentknipser. In: Wilde (Hrsg.): Friedrich Seidenstücker, 1997, S. 5–11, hier S. 9. Seidenstücker (1882–1966) fotografierte nach dem Krieg weite Teile der zerstörten Stadt Berlin, die Kunstbauten nahmen dabei einen großen Raum ein. Eine einmalige Serie entstand über den Tiergarten. Als Chronist dokumentierte er ebenso das alltägliche Leben in der zerstörten Stadt.

¹⁰⁹ Heinz-Ulrich Wieselmann (1913–1970) arbeitete nach dem Krieg vor allem als Journalist für die Automobilbranche.

nicht treiben zu lassen, die Rührigkeit, die Aktivität, der Humor und die Frechheit [...] kurz, was nicht zerstört wurde, ist das, was die Berliner ihren ‚Betrieb‘ nennen, und in diesem Betriebe manifestiert sich eine Art von Kollektivwillen, sich nicht vom Elend und der Not, dieser Erbschaft des Hitlerkrieges, unter- und kleinkriegen zu lassen.¹¹⁰

Wieselmann versucht, angesichts der politischen Teilung der Stadt, mit Hilfe des Zukunftsglaubens an eine gemeinsame Identität der Berliner zu gemahnen. Man kann dem folgenden Urteil Ines Kampes über den Bildband jedoch zustimmen:

Wieselmanns Versuch ist jedoch aufgrund des puzzleartigen Arrangements der Aufnahmen, das mit Hilfe von Textbausteinen notdürftig und unsystematisch zusammengehalten ist, sowie der überwiegend negativen Bildwirkungen seiner angeblich positiv eingestellten Berliner zum Scheitern verurteilt.¹¹¹

Da in den Nachkriegsjahren auch in der SBZ bzw. DDR viele Fotografen¹¹² die zerstörten Städte festhielten, ist erstaunlich, dass daraus nur zwei Publikationen entstanden, die zudem beide in Dresden erschienen. Zum einen das *Bilddokument Dresden 1933–1945* von Kurt Schaarschuch¹¹³, das im Dezember 1945 vom Rat der Stadt Dresden herausgegeben wurde, und zum anderen das Buch *Dresden – eine Kamera klagt an* von Richard Peter. „Im Juli 1945 begann Kurt Schaarschuch die Idee zu verwirklichen, seine noch erhaltenen Fotoaufnahmen von Dresden vor dem 13. Februar mit der Situation der nunmehr zerstörten Stadt gegenüberzustellen.“¹¹⁴ Die Schäden an bekannten Bauwerken der Stadt wurden von Schaarschuch anhand von Fotografien im Vorher-Nachher-Vergleich dokumentiert. Das Buch endet mit einer Aufnahme

¹¹⁰ Wieselmann: *Unsterbliches Berlin*, 1948, S. 102. Die Schuld der Deutschen wird nur im Zusammenhang mit zwei Fotografien des Lagers für ‚Displaced Persons‘ in Zehlendorf angesprochen. (S. 81) Ansonsten wird diese Thematik ausgespart oder verharmlost: „Mir gefällt am Berliner... daß er in einer Zeit da der deutsche Gruß ‚Heil Hitler‘ hieß, unbekümmert aller Orten mit ‚Guten Morgen‘ grüßte.“ Wieselmann: *Unsterbliches Berlin*, 1948, S. 7.

¹¹¹ Kampe: *Deutschlandbilder*, 1997, S. 177.

¹¹² In Dresden nahmen über 30 Fotografen die zerstörte Stadt, das tägliche Leben und den beginnenden Aufbau auf, so etwa Kurt Schaarschuch, Richard Peter, Edmund Kesting, der Bilderdienst Erich Höhne und Erich Pohl, Walter Möbius, Erich Andres, Walter Hahn, Bernhard Braun, Willi Roßner und Willy Pritsche. In Leipzig wirkten u. a. Karl Heinz Mai, Roger Rössing und Renate Rössing-Winkler, in Berlin (Ost) Erich O. Krueger, Wolfgang Krueger und Abraham Pisarek.

¹¹³ Kurt Schaarschuch (1905–1955) erlernte in Dresden das ‚photographische Handwerk‘ und machte sich als Fotograf selbständig. Seine Themen umfassten Bereiche wie die Stadt Dresden, Erholung und Sport, Betriebe, Werbung sowie Zirkus. Fast alle seine Arbeiten verbrannten in der Nacht vom 13. zum 14. Februar 1945. Nach dem Krieg veröffentlichte Schaarschuch Bücher und Reportagen in der Illustrierten *Zeit im Bild*.

¹¹⁴ Reichert: *Foto Schaarschuch Dresden*, 1996, S. 14. Schaarschuch verwendete darin Aufnahmen, die er bereits 1937 in dem Bildheft *Dresden*, herausgegeben von der Kreisverwaltung Dresden der Arbeitsfront, veröffentlicht hatte. Zu Zeiten des Zweiten Weltkrieges waren Betriebsreportagen das Hauptbetätigungsfeld des parteilos gebliebenen Schaarschuch.

eines Bauarbeiters am Presslufthammer vor der Silhouette der Stadt und den optimistisch in die Zukunft weisenden Worten ...*dennoch Wiederaufbau 1945*. Durch das wiederkehrende Schema des Vorher-Nachher entsteht das Bild einer umfassenden Zerstörung, das jedoch weder durch das Abschlussfoto noch durch die hoffnungsvoll auf das Morgen weisenden einführenden Worte aufgehoben werden kann und sich somit – trotz der Intention – für den Leser keine den Aufbauwillen stärkende Vision ableiten lässt.

Interessanterweise druckten deutsche Zeitschriften zwar Fotografien von Richard Peter ab, aber darunter sind kaum Aufnahmen, die später in *Dresden – eine Kamera klagt an* publiziert wurden. Es ist zu vermuten, dass Peter einen Teil seiner Negative bewusst zurückhielt, um sie später in Buchform zu publizieren. Im Herbst 1946 veröffentlichte die von der amerikanischen Militärbehörde herausgegebene illustrierte Zeitschrift *Heute* einen dreiseitigen Bericht über die zerstörte Stadt Dresden und ihren Wiederaufbau.¹¹⁵ Unter der Überschrift *Dresden aus der Asche* sind 14 Aufnahmen von Richard Peter mit einem kurzen Text versehen, der vor allem den Willen zum Wiederaufbau hervorhebt. Bereits hier ist an prominenter Stelle, direkt neben dem Artikel, der Blick vom Dresdner Rathausturm nach Süden abgebildet, jedoch wurde nicht das Negativ als Vorlage genutzt, das später im Bildband Verwendung fand.¹¹⁶ Nur bei drei dieser 14 Abbildungen wurden dieselben Negative auch bei der Buchpublikation genutzt: Die Ruine des Neuen Rathauses (Ostseite, Rathausplatz, mit einem der Schildlöwen), die Sophienkirche sowie ein Mann bei der Trägerbergung. Die restlichen Abbildungen zeigen zumeist sowohl Aufräumarbeiten als auch den Wiederaufbau, der alle Bereiche – von historischen Einzelbauten über Verkehrs- bis zu Wohnbauten – abdeckt. In der nächsten Ausgabe erschien unter dem Titel *Ein Dach über dem Kopf*¹¹⁷ ein neunseitiger Bildbericht, der unter anderem wieder Aufnahmen von Richard Peter enthielt. Hier ist der Wiederaufbau Dresdens

¹¹⁵ Vgl. [keine Autorenangabe] Dresden aus der Asche. In: Heute 2 (1946) H. 22, S. 7–9. Die Abbildungen wurden zum Teil beschnitten, die Aufnahme des Mannes bei der Trägerbergung wurde seitenverkehrt abgedruckt. Der Blick vom Rathausturm wurde fehlerhaft mit *Dresden – vom Turm der Hofkirche gesehen...* betitelt.

¹¹⁶ Nach bisherigen Erkenntnissen existieren zwei verschiedene Aufnahmen mit dem Blick vom Rathausturm nach Süden von Peter, entstanden im Herbst 1945. Jedoch hat sich im Besitz der Deutschen Fotothek nur ein Negativ erhalten, das Peter für den Bildband benutzte. Ein Positiv im Hochformat befindet sich im Deutschen Historischen Museum Berlin. Vgl. Kapitel 3.5.1. Für den Artikel in *Heute* wurde die Aufnahme genommen, die dem Positiv im Deutschen Historischen Museum Berlin entspricht.

¹¹⁷ Vgl. [keine Autorenangabe] Ein Dach über dem Kopf. In: Heute 2 (1946) H. 23, S. 8–16.

ein Beispiel von vielen und die Bemühungen unterscheiden sich nicht von denen in anderen Städten. Von den sechs Aufnahmen Peters erschien später im Bildband nur die, die zwei Männer mit einer Lore auf einem Trümmerberg zeigt.

Bei der Illustrierten *Zeit im Bild*, die ab März 1946 im Dresdner Sachsenverlag erschien, arbeitete Richard Peter als Bildredakteur. In diesem Blatt konnte er zahlreiche Fotografien zu den verschiedensten politischen und gesellschaftlichen Themen unterbringen. Aber nur zwei Aufnahmen wurden später im Bildband verwendet. Zum einen bringt die Nummer 19 von 1948 auf der Titelseite eine Fotografie Peters, die das neu eröffnete Schauspielhaus zeigt. Und zum anderen findet sich in der Nummer 24 des gleichen Jahres in einem Artikel über Neubauern in der Nähe von Chemnitz das letzte Bild des Bildbandes: Ein Arbeiter auf der Leiter.¹¹⁸ Interessant dabei ist, dass bei diesem Artikel der Neubauer Kaun bei Chemnitz gezeigt wird und Peter zwei Jahre später diese Aufnahme im Buch *Dresden – eine Kamera klagt an* benutzt. Offensichtlich bewertete er die Fotografie als gelungen und zudem als stimmige Umsetzung der Parole *Weiter im Neuaufbau* von Dresden.

Auch die *Neue Berliner Illustrierte* veröffentlichte Aufnahmen von Richard Peter. In Nummer 19 von 1950¹¹⁹ ist eine Montage aus verschiedenen Fotografien interessant, die der Erinnerung an das Kriegsende 1945 dienen soll. Leicht aus der Mitte gerückt weist eine Skulptur vom Dresdner Rathausturm nochmals auf die Schrecken jener Tage hin. Der Name Richard Peters findet sich in der Quellenangabe nicht und durch die Form der Montage ist auch nicht eindeutig, ob Peters *Blick vom Dresdner Rathausturm nach Süden* als Vorlage diente oder eine Aufnahme eines anderen Fotografen.¹²⁰

Eine Reihe von Fotografien wurde zwar in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht, viele verschwanden aber in den Archiven der Fotografen. Auch in den drei westlichen Besatzungszonen erschienen in den Nachkriegsjahren nur wenige Bildbände, die sich mit der Trümmerlandschaft und dem Leben in dieser auseinandersetzten. Als wichtigstes Beispiel soll an dieser Stelle das Buch *Gesang im Feuerofen. Köln – Überreste einer alten deutschen Stadt* von Hermann Claasen, 1947 erschienen, genannt

¹¹⁸ Vgl. *Zeit im Bild* 3 (1948) H. 19 und Peri (Richard Peter): Kaun kaut sich durch. In: *Zeit im Bild* 3 (1948) H. 24, S. 8–9. Die Abbildung ist seitenverkehrt.

¹¹⁹ Vgl. [keine Autorenangabe] Ende und Anfang. In: *Neue Berliner Illustrierte* 6 (1950) H. 19, S. 4–5.

¹²⁰ „Nachahmer“ der berühmten Aufnahme gab es einige. Vgl. Kapitel 3.5.1.

werden.¹²¹ Im gleichen Jahr stellte Claasen seine Trümmerfotografien erstmalig mit großem Erfolg in der Kölner Eigelsteintorburg unter dem Titel *Köln – Tragödie einer Stadt* aus.¹²² Seine Ruinenlandschaften zeigen auf ähnlich eindringliche Weise wie die Richard Peters die Auswirkungen des Krieges. Im Vergleich mit Peters Fotobildband wird allerdings ein entgegengesetzter Entwurf für den Umgang mit der Katastrophe sichtbar. Während Claasens Buch die Zerstörung Kölns als Glaubensprüfung stilisiert, wird die Ruinenlandschaft bei Peter zur Folie für die Schilderung des Neuanfangs. Und doch haben beide Publikationen ein Ziel, wenn dies auch mit unterschiedlichen Mitteln angestrebt wird: Den aus dem Leid gewonnenen Appell zur Umkehr. Bei Claasen ist es die Ermahnung zur Rückkehr zum christlichen Glauben, bei Peter die Aufforderung zur kollektiven Anstrengung für ein neues, besseres Leben. Bereits der Titel *Gesang im Feuerofen* beinhaltet eine Anspielung auf das prophetische Buch Daniel im Alten Testament.¹²³ Damit wird die Zerstörung Kölns auch als Glaubensprüfung gedeutet. In dieser Publikation folgen auf ein Geleitwort von Franz A. Hoyer die Bilder von Hermann Claasen, bei denen die Ruinen von Kirchen eindeutig dominieren. Weitere Gegensätze zu Richard Peters Buch werden in der Bildauswahl deutlich: Sie blieb auf die Innenstadt beschränkt und zeigte keine Gegenüberstellung von Vor- und Nachkriegszustand sowie keinen Wiederaufbau. Wie Peter in der ersten Hälfte seines Bildbandes hat Claasen die menschlichen Opfer des Krieges in der Publikation bewusst ausgespart. Die Bilder erhielten keine Unterschriften, stattdessen wurde dem Buch ein Einlegeblatt beigelegt: Ein Verzeichnis der Bilder mit kurzer Ortsangabe oder dem Bauwerknamen in Deutsch und Englisch.

¹²¹ Die zweite Auflage erschien bereits 1949. Hermann Claasen (1899–1987) hatte keine Fotografiereausbildung, konnte aber 1936 die Meisterprüfung im Fotografenhandwerk ablegen. Aufgrund einer Gehbehinderung wurde er im Zweiten Weltkrieg nicht als Soldat eingezogen. Bei dem Angriff auf Köln am 31. Mai 1942 wurde sein Atelier samt Archiv zerstört. Trotz Fotografierverbot der Nationalsozialisten begann er kurz danach die zerstörte Stadt zu dokumentieren. Die Kamera versteckte Claasen in einem Pelztäschchen. Er arbeitete ohne jeden Auftrag und schilderte die Kriegs- und Nachkriegsjahre aus der Sicht eines Betroffenen. Köln wurde in der Nacht zum 31. Mai 1942 durch einen britischen Großangriff stark zerstört, vor allem historische Bauten, Wohnungen, Fabriken, Versorgungs- und Verkehrseinrichtungen, während die Zahl der Opfer erstaunlich gering war, was auf die gut ausgebauten Bunker und Luftschutzräume zurückzuführen war.

¹²² Die Ausstellung lief vom 1. bis zum 15. November 1947.

¹²³ Der Gesang der drei Gefährten von Daniel im Feuerofen findet sich in den Apokryphen als Zusatz zu Daniel 3, 23. Schadrach, Meschach und Abed-Nego singen, preisen und loben Gott, der sie vor dem Feuertod bewahrt. Zuvor hatten sie den Götzendienst verweigert – sie beten nicht Nebukadnezars Götter an und auch nicht das goldene Bild – und werden daraufhin auf Nebukadnezars Geheiß in einen glühenden Ofen geworfen, überleben aber.

Eine weitere Publikation mit Aufnahmen von Hermann Claasen erschien im Jahr 1949. Das ausstellungsbegleitende Bändchen *Verbrannte Erde* entstand im Auftrag des Dürener Landrates Armin Renker, der auch den einleitenden Text schrieb.¹²⁴ Die kleine Auswahl von Aufnahmen zeigt die stark zerstörten Städte Düren und Jülich sowie eine Serie aus dem Hürtgenwald.¹²⁵ Wie bei Richard Peter in zahlreichen oder bei Kurt Schaarschuch in einem einzigen Bild endet die Broschüre mit einem Ausblick auf den beginnenden Wiederaufbau. Offensichtlich wünschte auch hier der Auftraggeber eine positive Perspektive.

Der Publikation von Schaarschuch vergleichbar ist ein Album, das das Nachrichtenamt der Stadt Köln im Jahr 1947 anfertigen ließ und Kommunalpolitikern aushändigte. Der Fotograf Karl-Hugo Schmölz wurde mit der Herstellung und Auflage des Albums beauftragt, das 26 Bildpaare enthält. Die als Originalfotografien eingeklebten Bilder zeigen jeweils dieselben Ansichten Kölner Bauten oder Plätze vor und nach der Zerstörung.¹²⁶

Auch in München erschien eine Publikation, die jeweils paarweise als Vor- und Nachkriegsaufnahme gegenübergestellte Fotos zeigt. Dieses Buch *Zerstörte Kunst in Bayern* gab der Denkmalpfleger Georg Lill im Jahr 1948 heraus.¹²⁷ Mit den 164 Fotografien wollte er „einen charakteristischen Querschnitt“¹²⁸ durch die verschiedensten bayrischen Objekte – von den Residenzen bis zur Amtsschreiberstube – „als Vertreter einer ganz bestimmten Kultur- und Zeitstufe“¹²⁹ geben, wie Lill in einem einleitenden Text schreibt. Die Aufnahmen stammen von unterschiedlichen Fotografen und Ämtern, wie zum Beispiel von Lala Aufsberg oder dem Bayrischen Landesamt für Denkmalpflege.

Das Konzept der Vergleichsabbildungen eignet sich zwar gut, um den Verlust an materieller Substanz deutlich zu machen, aber die zum Teil denkmalpflegerisch

¹²⁴ Landkreise Düren und Jülich (Hrsg.): *Verbrannte Erde*, 1949. Text und Bildunterschriften sind in Deutsch und Englisch abgedruckt.

¹²⁵ Im Hürtgenwald wurde von Mitte September bis Mitte Dezember 1944 ein erbitterter Nahkampf zwischen dem 7. US-Korps und den deutschen Verteidigern geführt. Ehe das Gebiet nicht eingenommen war, gab es für die Alliierten keinen gesicherten Weitermarsch in Richtung westliches Rheinufer. Vgl. dazu Sachsse: Hermann Claasen, Bd. 2, 1996, S. 50 ff. oder Derenthal: *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre*, 1999, S. 52 ff.

¹²⁶ Vgl. Sachsse: *Kölner Triptychen*. In: Schäfke und Sachsse (Hrsg.): *Köln. Von Zeit zu Zeit*, 1994, S. 7–16.

¹²⁷ Neben dem Vorwort wurden den Aufnahmen kurze Erläuterungen mit historischen Angaben und Hinweisen auf die künstlerische Bedeutung der Objekte vorangestellt.

¹²⁸ Lill: *Zerstörte Kunst in Bayern*, 1948, S. 6.

¹²⁹ Ebd., S. 7.

motivierten Dokumentationen sprachen offensichtlich das breite Publikum nicht an. Zudem bot diese Art von Publikation kein Erklärungsmuster zum Umgang mit dem Krieg und Ruinen bzw. fehlte ihnen die Aufforderung zur Bewältigung der Vergangenheit.

Auch wenn sie ihre Fotografien von Ruinen in den Nachkriegsjahren kaum publiziert haben, verdienen zwei weitere Fotografen Beachtung, weil sie mit anderen künstlerischen Stilmitteln versucht haben, sich mit der Katastrophe auseinanderzusetzen. Auf Bildformeln des Surrealismus griff Herbert List zurück, der die zerstörten Münchner Großbauten oft bei klarem, die Ruinen scharf konturierenden Sonnenlicht fotografierte.¹³⁰ Bei List kann man eine Kontinuität der künstlerischen Ausdrucksmittel feststellen, denn er verwendete die gleichen Stilmittel, die er schon bei Aufnahmen griechischer Antiken in den dreißiger und vierziger Jahren nutzte. Er versuchte in seinen Fotografien der zerstörten Skulpturen, Kirchen und profanen Gebäude ästhetische Reize zu betonen oder die melancholische Stimmung der Ruinen einzufangen. Er fotografierte vor allem die klassizistischen Bauten Münchens als pittoreske Ruinenarchitektur, aber nicht im Sinne einer umfassenden Dokumentation der Bombenschäden. Im Gegensatz zu Richard Peter und Hermann Claasen wollte er keine Anklage formulieren oder Mahner sein. „Die Aufnahmen, die Herbert List von den Münchner Ruinen machte, fallen aus diesem Rahmen heraus, denn er sah bereits 1945 nicht die Mahnzeichen der Ruinen, sondern die Schönheit der Reste, suchte dem für ihn rätselhaften, magischen Gehalt der Trümmer auf die Spur zu kommen.“¹³¹ Genau diese Inszenierung der ruinösen Architektur im Sinne einer Trümmerästhetik findet sich auch in einigen Aufnahmen Peters, aber als Anklage gegen die Alliierten und Mahnung gegen Krieg und Zerstörung formuliert.

Einem Motiv, dem sich viele Fotografen der Nachkriegszeit in den zerstörten Städten zuwandten, war die beschädigte Skulptur. Bei List mischt sich in diese Bilder häufig das Groteske, die unfreiwillige Komik mancher Trümmersituationen. Dagegen fotografierte Hermann Claasen eher dokumentarisch und vor allem religiös motiviert in einer Serie die Madonna aus der Kirche St. Kolumba in Köln. In Dresden bot sich

¹³⁰ List (1903–1975) nahm von 1945 bis 1947 etwa 400 Fotos auf, von denen er 125 Originalaufnahmen, die das Ausmaß der Zerstörung Münchens zeigen, für das Münchner Stadtmuseum auswählte. Im Jahr 1995 wurden diese Fotografien erstmals in München unter dem Titel *Herbert List. Memento 1945* vollständig ausgestellt und veröffentlicht.

¹³¹ Derenthal und Pohlmann (Hrsg.): *Herbert List. Memento 1945, 1995*, S. 9.

als einprägsames Motiv das vom Sockel gestürzte Martin-Luther-Denkmal vor der Frauenkirche an, das sowohl Richard Peter als auch Edmund Kesting¹³², Kurt Schaarschuch und andere in verschiedenen Aufnahmen festhielten.

Edmund Kesting versuchte, den Untergang seiner Heimatstadt Dresden unter anderem mit Hilfe von Doppelbelichtungen und Belichtungsmontagen zu verarbeiten.¹³³ Der Zyklus *Totentanz von Dresden* zeigt eine Verknüpfung von klassischen Dresdner Bauten – nun nur noch Ruinen – und Skeletten, wie sie auch Richard Peter in einer im Vergleich zu Kesting konventionellen Aufnahme festgehalten hat. Beide Fotografen verwendeten für ihre Aufnahmen das Skelett in der Kunstakademie Dresden an der Brühlschen Terrasse, ein Studienobjekt aus dem Anatomiesaal. „Kesting kombinierte bei seiner Bilderfolge die von ihm bereits vielfach erprobten Sujets Architektur-, Tanz und Porträtphotographie. Seine Tänzer sind jetzt allerdings Skelette, eine Wiederbelebung des Totentanzmotivs.“¹³⁴ Ähnlichkeiten mit Peters Aufnahmen finden sich in den ‚Materialbildern‘. Beide Fotografen hielten die Strukturen der Verwüstung, zum Beispiel geschmolzene, deformierte Stahlkonstruktionen, fest, dabei entstanden teilweise abstrakt wirkende Bilder, die Kesting zusätzlich mit experimentellen fotografischen Techniken verfremdete.

Wie bereits angesprochen, hatten direkt nach dem Krieg Fotografien zunächst als Informationsmedium im aktuellen Bildjournalismus Bedeutung. Kennzeichnend für die deutsche Seite waren Aufnahmen von Trümmern, während die Dokumentation der deutschen Verbrechen in der Zeit des Nationalsozialismus den Fotografen der alliierten Besatzungstruppen überlassen wurde.¹³⁵ Die Trümmerbilder, wie die von Richard Peter in Dresden oder Hermann Claasen in Köln, sind Zeitdokumente der politischen, ökonomischen sowie kulturellen Katastrophe und gleichzeitig Sinnbilder der Mahnung und der Warnung vor dem Krieg, allerdings ausschließlich aus der Perspektive deutscher Opfer und Verluste. Die Fotografen registrierten aus ihrer

¹³² Edmund Kesting (1889–1970) studierte in Dresden an der Kunstgewerbeschule und an der Akademie der bildenden Künste. Seit etwa 1925 beschäftigte er sich intensiver mit der Fotografie und erprobte verschiedene experimentelle Fototechniken.

¹³³ Es sei noch darauf hingewiesen, dass Kesting auch konventionelle Aufnahmen der zerstörten Stadt anfertigte und veröffentlichte. Zwei dieser Aufnahmen sind im 1955 erschienenen Bildband *Dresden wie es war* abgebildet (Frauenkirche mit Lutherdenkmal, Wallpavillon des Zwingers).

¹³⁴ Breymayer: „Ein Maler sieht durch’s Objektiv“ – Edmund Kesting. In: Honnef und Breymayer (Hrsg.): *Ende und Anfang*, 1995, S. 192–194, hier S. 194.

¹³⁵ So machte zum Beispiel Margaret Bourke-White Aufnahmen von Buchenwald, die sie u. a. in ihrem Bildband *Dear Fatherland – Rest Quietly. A Report on the Collapse of Hitler’s Thousand Years’1946* veröffentlichte.

unmittelbaren Betroffenheit heraus ein Entsetzen, in das die Faszination des Schreckens eingeschlossen ist. Die Aufnahmen sind zwar Augenzeugenberichte, aber ebenso an die persönliche Sichtweise des Fotografierenden gebunden. Dennoch gilt: „Schon ein rascher Blick auf die Entwicklung der deutschen Fotografie in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt, daß sich in ihr die beiden sich etablierenden unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Nachkriegssysteme spiegeln.“¹³⁶

In der SBZ wurden Fotoarbeiten in den neu erscheinenden Journalen *Neue Berliner Illustrierte*, *Zeit im Bild*, *Freie Welt* und ab 1947 in der Fachzeitschrift *Fotografie* abgedruckt. Die Dokumentarfotografie nahm Bezug zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, indem an das Erbe der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* angeknüpft wurde.¹³⁷ In Abgrenzung zu nationalsozialistischer Massensuggestion wurden in der SBZ und späteren DDR ‚wahrheitsgetreue‘ Bilder gefordert. In diesen sollten sich die Fotografen dem Alltag und der Realität zuwenden, die Ursachen der Katastrophe und des Elends aufdecken sowie die Vergangenheit aufarbeiten. Zudem sollten sie Hoffnung vermitteln, einen Ausgleich zur täglichen Not bieten und Freude bereiten. Wolfgang Kil, selbst Teil des Systems, dass er beschreibt, äußert sich 1989 über die wichtigsten kulturpolitischen Anforderungen an Fotografien in den Jahren 1945 und 1946 folgendermaßen:

Einerseits mußten die von allen real erlebten Zustände *als unmittelbare Folgen* der Nazi-herrschaft detailgenau aufgezeichnet werden. Andererseits war es notwendig, mit einleuchtend argumentierenden Bildbeispielen erzieherisch auf die Leser einzuwirken: Diese bedurften der Ermutigung, mußten aber auch in ihrer Mehrheit von der Richtigkeit des eingeschlagenen Weges einer antifaschistisch-demokratischen Ordnung erst überzeugt werden. Hauptziel aller publizistischen Erziehungsarbeit war es, neue soziale Wertmaßstäbe durchzusetzen.¹³⁸

In den Jahren 1947/1948 setzte ein Wandel in den Zeitschriften ein: Zum einen verlor die Beschäftigung mit der faschistischen Vergangenheit an Bedeutung, zum anderen rückte der Kontext des Kalten Krieges in den Vordergrund. Die Fotografien wurden in den Zeitungen als ‚ideologische Waffe‘ eingesetzt, wie eine große staatliche

¹³⁶ Derenthal: Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre, 1999, S. 7.

¹³⁷ Vgl. zum Thema Arbeiterfotografie Bütke (Mitarb.): Der Arbeiter-Fotograf, 1977 oder Rinka (Hrsg.): Fotografie im Klassenkampf, 1981.

¹³⁸ Kil: Hinterlassenschaft und Neubeginn, 1989, S. 14.

Pressekonferenz deutlich macht, die im Jahr 1950 unter dem Motto *Unsere Presse – die schärfste Waffe der Partei* stand.¹³⁹ „Um den Menschen Überlebensmut, Selbstbewusstsein und Zukunftszuversicht zurückzugeben, waren bereits in der dokumentarischen Berichterstattung der allerersten Nachkriegsjahre verschiedene Formen einer ‚positiven Sehweise‘ erprobt worden.“¹⁴⁰ Um 1950 steht die Berichterstattung des sozialistischen Aufbaus im Mittelpunkt der Pressearbeit.

Seitens der SED wurde gefordert, durch Fotos an der Errichtung des Sozialismus mitzuwirken, und sie war zuversichtlich, dass man mit Hilfe der ‚richtigen Kunst‘ positiv auf die Menschen einwirken könne. In einem Entwurf zur Arbeitsrichtlinie der *Vereinigung für Fotografie der DDR beim Deutschen Kulturbund* formulierte man es zu einem späteren Zeitpunkt folgendermaßen:

Für die Herausbildung der sozialistischen Persönlichkeit und im Werden und Wachsen unserer Menschengemeinschaft leistet die Fotografie einen wichtigen Beitrag. Das fotografische Bild ist für alle Bereiche menschlicher Tätigkeit ein Mittel der Erkenntnis, der ästhetischen Erziehung und der Information und damit der Bewußtseinsbildung geworden. In Fortführung des Bitterfelder Weges und im Sinne der Zielstellung der Staatsratsbeschlüsse streben die Berufsfotografen, Bildjournalisten und Amateure gemeinsam nach neuen großen fotografischen Bildleistungen, in denen der Reichtum und die Schönheit unserer sozialistischen Menschengemeinschaft zum Ausdruck kommt.¹⁴¹

Durch Werke, die die Ideale und Erfolge der Arbeiterklasse darstellen, sollten Menschen begeistert und Lebensfreude vermittelt werden.¹⁴² Fotografien als Dokumente des sozialistischen Lebens sollten dies beweisen. Die scheinbar wertneutrale Funktionsweise eines technischen Apparates suggeriert Authentizität, der Glaube an die Objektivität einer Fotografie ist erfahrungsgemäß nur schwer zu erschüttern. Aber da die Verantwortlichen in den Redaktionen gegebenenfalls bewusst die Fotografien zum Beispiel mittels Retusche verwandelten, wurden diese Bilder zu

¹³⁹ Vgl. Raum: Reportagephotographie in der DDR – Zwischen Alltag und Politik. In: Arbeitskreis Photographie Hamburg (Hrsg.): *Das deutsche Auge*, 1996, S. 48–51, hier S. 50.

¹⁴⁰ Kil: *Hinterlassenschaft und Neubeginn*, 1989, S. 15–16.

¹⁴¹ SAPMO-BArch, DY 27/3389, Kulturbund der DDR, Entwurf Arbeitsrichtlinie der *Vereinigung für Fotografie der DDR beim Deutschen Kulturbund*, Büro des Bundessekretärs Dr. Gerhard Mertink, Berlin November 1969.

¹⁴² Vgl. Pachnicke: *Anmerkungen zu einer Geschichte der DDR-Fotografie 1945 bis 1960*. In: Fischer [u. a.] (Hrsg.): *Frühe Bilder*, 1985, [Beilage] S. 1–8, hier S. 3.

überarbeiteten bzw. korrigierten Beweisen.¹⁴³ Auch kommentierende Bildtitel oder Texte können eine Bildaussage grundlegend verändern. Oder wie Gisèle Freund zum Thema Pressefotografie formulierte:

Die Photographie leitet das Zeitalter der visuellen Massenmedien ein, als das Einzelporträt durch das kollektive Porträt verdrängt wird. Gleichzeitig wird die Photographie zu einem mächtigen Instrument der Propaganda und der Manipulation. Die Bilderwelt wird entsprechend den Interessen jener gestaltet, die die Presse besitzen: Die Industrie, das Finanzkapital, die Regierungen.¹⁴⁴

Bis zum Beginn der siebziger Jahre wurde hauptsächlich die ‚realistische‘ Fotografie gefördert und akzeptiert, die der politischen Agitation dienen konnte. Ursula Breymayer konstatierte folgerichtig: „[...] die Gleichsetzung von Photokunst mit Photojournalismus führte zur Diffamierung moderner Formenexperimente und zur weitgehenden Ausgrenzung der subjektiven Photographie.“¹⁴⁵ Das bedeutet aber auch gleichzeitig, dass Fotografen wie Richard Peter, Abraham Pisarek oder Erich Höhne zu Fotokünstlern aufgewertet wurden. Die künstlerische Qualität der Aufnahmen wurde in der SBZ bzw. DDR durch die neue Position der Arbeiterklasse erklärt, die sich selbst aus den bürgerlichen Eigentums- und Kulturverhältnissen befreit hatte. „Das ästhetische Niveau und das sozialistische Bewußtsein großer Teile unserer Fotografen entwickelte sich erst in der Auseinandersetzung über Wesen und Aufgaben der Fotografie unter den neuen gesellschaftlichen Bedingungen.“¹⁴⁶

Abweichenden Auffassungen wurde kaum Platz gelassen, zum Teil als Resultat der dogmatisch geführten Formalismus-Realismus-Debatte, die ihren Höhepunkt in den Jahren 1951 bis 1953 hatte und von der bildenden Kunst auch auf die Fotografie übertragen wurde. Zunächst hatten sich die KPD und später die SED in kunstpolitischen Fragen noch liberal gezeigt, aber mit dem Jahr 1948 und der nachfolgenden Debatte begann eine Anpassung an die Kulturpolitik der Sowjetunion. Der Sozialistische Realismus wurde zur ästhetischen Norm in Kunst und Kultur und zur verbindlichen Richtschnur erklärt, gleichzeitig forcierten die Verantwortlichen den Kampf gegen die ‚reaktionären‘ und ‚feindlichen‘ bürgerlichen

¹⁴³ Vgl. Gillen: Angehaltene Zeit. In: Niemandsland 2 (1988) H. 7, S. 3–5, hier S. 3.

¹⁴⁴ Freund: Photographie und Gesellschaft, 1979, S. 117.

¹⁴⁵ Breymayer: Der engagierte Dokumentarist. In: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 184–187, hier S. 186.

¹⁴⁶ Hoffmann und Knapp: Fotografie in der DDR, 1987, S. 11.

Einflüsse, gegen ‚Formalismus‘ und ‚Dekadenz‘. „In einem ersten Entwicklungsschritt (1948–1950) diente die Debatte der Öffentlichkeit zur Veranschaulichung der kulturpolitischen Problemstellung. In einem zweiten Schritt (1951–1953) wurde anhand der Durchführung der Kampagne den Künstlern die Unnachgiebigkeit gegenüber dem ausgesprochenen Verdikt öffentlich demonstriert.“¹⁴⁷

Als Kunstform blieb die Fotografie in der öffentlichen Wahrnehmung lange Zeit eine Randerscheinung, was sich an den spärlichen Ausstellungsmöglichkeiten ablesen lässt. Es ist ebenfalls festzustellen, dass es in der DDR nur wenige Buchveröffentlichungen zur internationalen Fotografie gab und im Bereich der Periodika hauptsächlich nur auf die Monatszeitschrift *Fotografie* zurückgegriffen werden konnte. Fotografen und Fotografie spielten zudem keine große Rolle in der öffentlichen Kunstdiskussion. Ab Ende der siebziger Jahre rückte die Fotografie jedoch in den Fokus der Konstrukteure einer sozialistischen Nationalkultur, was sich an einer zunehmenden Anzahl an Publikationen oder Ausstellungen ablesen lässt. Die Gründung der Fotografischen Sammlung im Cottbuser Kunstmuseum 1979 spiegelt dies unter anderem wider.¹⁴⁸ Die 1977/1978 in Halle gezeigte Ausstellung *Medium Fotografie* verfolgte explizit das Ziel, den gezeigten Aufnahmen museale Kontexte zu eröffnen und sie zu einem „unverzichtbaren Bestandteil unserer sozialistischen Nationalkultur in der DDR“¹⁴⁹ zu erklären. Richard Peter ist mit sieben Aufnahmen vertreten und seine Publikation *Dresden – eine Kamera klagt an* wird als ‚Pionierleistung‘ in der Geschichte der Fotografie gewertet. Die Herausgabe der Neuauflagen von 1980 und 1982 erscheint damit folgerichtig.

Bei dem Versuch der Herausbildung eines eigenständigen DDR-Geschichtsbildes wurde sowohl auf die Arbeiterfotografie der Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg als auch auf die politisch argumentierende Fotografie der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre zurückgegriffen. Fotografen wie Richard Peter belegten in ihren Motiven und Biografien die Kontinuität der kommunistischen Bewegung seit den zwanziger Jahren, über die nationalsozialistische Herrschaft, die Nachkriegsjahre bis zur Gründung der DDR und darüber hinaus. Die Ankäufe verschiedener

¹⁴⁷ Schönfeld: Das ‚Dilemma der festen Wandmalerei‘. In: Fest, Gillen und Vierendeel (Hrsg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR, 1996, S. 444–465, hier S. 446.

¹⁴⁸ Ein weiteres Beispiel sind die Kunstaussstellungen der DDR in Dresden. Ab der IX. (1982/1983) wurde Fotografie als gleichrangige Sektion zugelassen, einen separaten Einführungsaufsatz im Katalog erhielt sie erst zur X. Kunstaussstellung im Jahr 1987/1988.

¹⁴⁹ U. W.: Vorwort. In: Staatliche Galerie Moritzburg Halle (Hrsg.): *Medium Fotografie*, 1978, S. 5.

fotografischer Nachlässe, wie zum Beispiel von Hans Bresler, Richard Peter oder Abraham Pisarek, durch die Deutsche Fotothek unterstreichen dieses Bemühen um Legitimität. Nach einem Beschluss des Sekretariats des Zentralkomitees der SED im Jahr 1982 zur Förderung des fotografischen Schaffens in der DDR standen der Fotothek erhebliche Mittel für den Ausbau zu einer zentralen fotohistorischen Institution zur Verfügung. Die mit der Erklärung eines Nationalen Kulturerbes verbundene Frage nach der Herkunft ist auch Ausgangspunkt für Wolfgang Kils Publikation *Hinterlassenschaft und Neubeginn*. In der Fotografie der Nachkriegszeit entdeckte Kil den „ikonografischen Kernbestand unseres Geschichtsbildes“¹⁵⁰.

Es bleibt festzuhalten, dass sich die zahlreichen Aufnahmen von Trümmern in allen vier Besatzungszonen naturgemäß ähneln, ebenso die von den Fotografen verwendeten Stilmittel, während sich dagegen Unterschiede in der Rezeption aufzeigen ließen. Bis zur Gegenwart rezipiert werden nur die nach dem Krieg publizierten Bildbände von Hermann Claasen und Richard Peter. Durch die konzeptionelle Stringenz und die beeindruckenden Bildfolgen, die den Zustand der jeweiligen Stadt abbilden, sprechen beide Publikationen breite Bevölkerungskreise an. Der Fotograf Richard Peter verdankt zudem seine ununterbrochene Bedeutung der lokalen Besonderheit der Propaganda-Kampagnen, wie im Folgenden zu zeigen ist.

¹⁵⁰ Kil: *Hinterlassenschaft und Neubeginn*, 1989, S. 9.

3.2 Dresden 1945

Bereits wenige Wochen nach den Angriffen im Februar 1945 wurde Dresden zum Symbol für das Ausmaß der Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg. Hintergrund dieser Entwicklung ist einerseits die Tatsache, dass die Stadt im europäischen Kontext einen außergewöhnlich hohen kulturellen Stellenwert besaß, andererseits wiesen die Luftangriffe vor allem in ihren Folgen eine besondere Dramatik auf. Beide Aspekte reichen sicher nicht aus, um die nachhaltige symbolische Wirkung der Bombardierung Dresdens endgültig zu belegen, schließlich erlitten auch andere europäische Städte, die weithin bekannt waren, schwere Schäden. Die konsequente Thematisierung der Geschehnisse durch die deutsche Propaganda besiegelte jedoch die Überhöhung, aber auch Simplifizierung der Zerstörung, die Dresden letztendlich zu einem Symbol für die Schrecken des Zweiten Weltkrieges werden ließ. Um diese Entwicklung transparent zu machen, soll vorab die Geschichte der Stadt und ihre Bedeutung im europäischen Kontext kurz umrissen werden.

Die 1206 erstmals urkundlich erwähnte Stadt Dresden entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte zu einer Metropole der Bildenden Künste, der Musik und der Wissenschaft. Der Innenstadtbereich bestand nicht nur aus bedeutenden architektonischen Denkmälern verschiedener Epochen, sondern auch aus historisch gewachsenen Straßen und Häuserzeilen, die das Gesicht der Stadt prägten. Weltweit bekannt wurde und ist Dresden bis zur Gegenwart jedoch durch sein ‚Barockensemble‘. Im barocken Zeitalter beginnt der ‚Mythos Dresden‘, der die Stadt bis heute begleitet.¹⁵¹ In den Tagen der Luftangriffe im Februar 1945 wurde die seit dem 19. Jahrhundert als Elb-Florenz titulierte Stadt¹⁵² jedoch in eine Steinwüste verwandelt. „Getroffen wurde [...] eine Stadt, die in jenem Deutschland lag, das den Krieg entfesselt hatte, der nun mit schlimmen Auswirkungen zurückschlug.“¹⁵³

In der Nacht vom 28. zum 29. August 1940 heulten zum ersten Mal die Sirenen in Dresden, aber bis zum Oktober 1944 blieb sie als letzte deutsche Großstadt von Bombardierungen verschont. Aufgrund der Offensive der alliierten Streitkräfte gegen die deutsche Mineralöl- und Treibstoffindustrie gab es allerdings ab Mai 1944

¹⁵¹ Jedoch bestand der historische Stadtkern vor der Zerstörung 1945 aus Bauwerken verschiedener Epochen. Zum Beispiel entstanden die Kunstakademie und das Ausstellungsgebäude von Constantin Lipsius auf der Brühlschen Terrasse 1894.

¹⁵² Vgl. Herder: Kunstsammlungen in Dresden. In: Ders. (Hrsg.): *Adrastea*, 1802, S. 52–56. „Durch sie ist Dresden in Ansehung der Kunstschatze ein Deutsches Florenz geworden.“ (S. 53)

¹⁵³ Lerm: *Abschied vom alten Dresden*, 2000, S. 11.

regelmäßig Bombenalarm. Wichtige Ziele, wie zum Beispiel die Hydrierwerke in Ruhland oder Brüx (heute Most), befanden sich in der näheren Umgebung. Die Stadt wurde in den Einsatzbefehlen der Fliegerbesatzungen als Ausweichziel angegeben, Aufklärungsflugzeuge erschienen mehrfach über der Stadt. Am 7. Oktober 1944 bombardierten 29 amerikanische Flugzeuge statt der nordböhmischen Treibstoffwerke in Brüx das Zweitziel Dresden. Auch am 16. Januar 1945 wurden wegen der ungünstigen Wetterbedingungen und der Gegenwehr nicht das Hydrierwerk in Ruhland und der Flugplatz Alt-Lönnowitz bei Leipzig angegriffen, sondern das Ausweichziel Dresden.

Allen Spekulationen zum Trotz war Dresden vor allem aus technischen Gründen lange Zeit verschont geblieben.¹⁵⁴ Am Aktionsradius der auf den britischen Inseln stationierten Bomber gemessen, lag Dresden weitab an der äußersten Peripherie der Reichweiten. Erst durch die im Laufe der Kriegsjahre „verbesserten Zielmarkierungsmethoden, die routinierte Handhabung der Bordradargeräte und die forcierte Umrüstung auf die hochleistungsfähigen Lancaster-Maschinen hatten die Briten bessere Chancen auch bei Langstreckenflügen.“¹⁵⁵

Am 13. Februar 1945 wurde der britischen Bomberflotte zum ersten Mal Dresden als Hauptziel angegeben. Die Motivation des Angriffs ist oft und widersprüchlich diskutiert worden. Für das Bombardement gab es mehrere Gründe. Einerseits war es die logische Fortführung der Strategie der Flächenangriffe gegen Stadtzentren und damit gegen Zivilisten¹⁵⁶, andererseits sollte der Angriff militärische Stärke und die Unterstützung der sowjetischen Armee demonstrieren. Die britische Führung hoffte, angesichts stärker werdender politischer Auseinandersetzungen um die künftige territoriale und politische Gestalt Europas, auf einen militärischen Erfolg, der die

¹⁵⁴ Da die Stadt weitestgehend unzerstört geblieben war, glaubten die Bewohner, dass dem so genannten ‚Reichsluftschutzkeller‘ eine Sonderrolle zukäme und sie eine Ausnahme darstellen würden. In einer Art Wunschdenken oder nicht eingestandener Selbsttäuschung schenkte die Bevölkerung immer wieder Gerüchten Glauben, dass Dresden nicht wie andere deutsche Städte zerstört werden würde. Vgl. Bergander: Dresden im Luftkrieg, 1994, S. 88.

¹⁵⁵ Bergander: Dresden im Luftkrieg, 1994, S. 12. Ein weiteres Argument für die Verschonung ist die Aussage in einem Informationspapier, das zwischen Juli und November 1943 vom britischen Luftfahrtministerium angelegt wurde. Daraus ging hervor, dass Dresden kein lohnendes Ziel für einen konzentrierten Angriff sei. Vgl. Bergander: Vom unattraktiven zum besonders lohnenden Ziel. In: Reinhard, Neutzner und Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 44–57, hier S. 47.

¹⁵⁶ Durch Bombardements der Stadtzentren sollte die Moral der gegnerischen Zivilbevölkerung geschwächt und Widerstand gegen das feindliche Regime erzeugt werden. Damit waren Zivilisten aller Kriegsparteien im Verlauf des Zweiten Weltkrieges zu legitimen Zielen militärischer Aktionen geworden.

sowjetische Führungsriege in Jalta¹⁵⁷ beeindrucken sollte. Die Entscheidung fiel dabei auch auf Dresden, weil es allen geforderten Kriterien ‚optimal‘ zu entsprechen schien: Bislang nahezu unzerstört, spektakulär durch seinen städtebaulichen Rang sowie nahe zur Ostfront gelegen, um damit glaubhaft die Unterstützung der sowjetischen Operationen zu demonstrieren.¹⁵⁸

In Dresden hätte es genügend militärisch legitime Ziele gegeben¹⁵⁹, aber die für den Angriff am 13. Februar 1945 herausgegebenen Karten des britischen *Bomber Command* sparten diese aus. Der eingetragene Viertelkreis des Zielsektors umfasst das dicht bebaute historische Zentrum der Stadt. Mit außerordentlicher Präzision gelang es, dieses Gebiet zu bombardieren. Der perfekt geplanten Strategie des nächtlichen Angriffs hatte die deutsche Luftabwehr keinen ernsthaften Widerstand entgegenzusetzen.¹⁶⁰ Wie schon in anderen deutschen Städten erprobt, hatten die britischen Generäle gegen Dresden einen Doppelschlag vorgesehen. Kurz nach 22.00 Uhr markierten die Pfadfinder-Mosquitos im Tiefflug die Spitze des Zielsektors, das Sportstadion im Ostragehege. Gleichzeitig trafen Lancaster-Bomber ein, die Leuchtkaskaden setzten. Um 22.13 Uhr warfen die ersten Staffeln des Hauptverbandes ihre Spreng- und Brandbomben ab, die schwere Schäden und Flächenbrände

¹⁵⁷ Auf der Konferenz von Jalta (4.2.–11.2.1945) beschlossen die drei Großmächte Großbritannien, UdSSR und USA Regelungen für die Zeit nach dem Krieg.

¹⁵⁸ Bei der Befehlsausgabe wurde den Fliegerbesatzungen für den Angriff im Februar u. a. erklärt: „Dresden, die siebtgrößte Stadt Deutschlands [...] ist auch die größte bebaute Fläche, die noch nicht bombardiert wurde. [...] Mit dem Angriff ist beabsichtigt, den Feind dort zu treffen, wo er es am meisten spüren wird, hinter einer teilweise schon zusammengebrochenen Front gilt es, die Stadt im Zuge weiteren Vormarschs unbenutzbar zu machen und nebenbei den Russen, wenn sie einmarschieren zu zeigen, was das Bomberkommando tun kann.“ Zitiert nach Bergander: *Dresden im Luftkrieg*, 1994, S. 120–121. Frederick Taylor geht in seinem Buch *Dresden im Kapitel Der Schlaf der Vernunft* (S. 437–454) auch auf diese Befehlsausgabe ein, relativiert aber den letzten Satz. Er geht nicht davon aus, dass die Sowjetunion offiziell eingeschüchtert werden sollte. Taylor schreibt: „Man kann es durchaus für möglich halten, dass mit der Steigerung der Bombenangriffe in der Zeit um Jalta ein doppelter Zweck verfolgt wurde: das Ende Deutschlands zu beschleunigen und zugleich, so die stille Hoffnung, die Sowjets davon abschrecken, nach der siegreichen Beendigung des Krieges weiter nach Westen vorzudringen. Dies ist eine alles in allem durchaus mögliche Mischung von Motiven.“ Taylor: *Dresden*, 2004, S. 444.

¹⁵⁹ Wie zum Beispiel die Albertstadt, ein Militärgelände im Norden der Stadt, oder die für die Rüstung wichtige fotografische und optische Industrie (z.B. Zeiss Ikon, Sachsenwerk).

¹⁶⁰ Die Verteidigung der Stadt ist nie konsequent ausgebaut worden, da Dresden lange als weniger gefährdet galt als andere Städte. Im Jahr 1944, als die Wahrscheinlichkeit von Luftangriffen auf Dresden wuchs, gab es kaum noch technische und finanzielle Möglichkeiten, einen wirksamen Schutz zu erreichen. Die vorhandenen Flakbatterien waren entweder zum Schutz von Industrieanlagen oder in ‚Abwehrkämpfen‘ an der Front eingesetzt. Auch der Zivilschutz war in Dresden vernachlässigt worden, so dass die Bevölkerung bei Angriffen ohne ausreichenden Schutz war.

hervorriefen. Diese vereinten sich in den engen Straßen der Innenstadt zu Feuerstürmen.¹⁶¹

Während in der schwer getroffenen Stadt die ersten Hilfsmaßnahmen anliefen, waren die Flugzeuge der zweiten Angriffswelle bereits in der Luft. Die doppelt so starke Streitmacht bombardierte gegen 1.30 Uhr zunächst die Ränder des schon brennenden Gebietes und später dessen Zentrum. So entstanden zahlreiche neue Brände und der Feuersturm breitete sich über große Teile des Stadtgebietes aus. Am Mittag des 14. und 15. Februar fielen erneut Bomben, diesmal einer gewaltigen amerikanischen Streitmacht mit Bombern und Jagdflugzeugen.

Etwa 15 km² der historischen Innenstadt waren total zerstört. Neben der beschriebenen Angriffstaktik waren die Vernachlässigung des Luftschutzes in Dresden sowie der Abzug der Flugabwehreinheiten im Januar 1945 weitere wesentliche Punkte für das Ausmaß der Zerstörung und die hohe Anzahl der Toten. Während die Kunstschatze teilweise in Sicherheit gebracht worden waren, war die Bevölkerung unvorbereitet und ungenügend geschützt. Die Zahl der Todesopfer ist bis heute umstritten.¹⁶² Angenommen wird eine Zahl von maximal 25.000.¹⁶³

¹⁶¹ Wie immer wieder zu lesen ist, sollen die Brände auch durch Phosphorbomben verursacht worden sein. Die Einsatzpläne der britischen Luftwaffe verzeichnen jedoch keinen Abwurf von Phosphor. Die Brandbomben hatten aber eine ähnlich starke Wirkung, in Luftschutzbelehrungen wurden die mit einer Phosphorzündmasse versehenen Brandbomben oft nur als Phosphorbombe bezeichnet, was die Behauptungen erklären würde.

¹⁶² Die amtliche Zahl in der DDR lautete 35.000 Opfer. Die Kritik an Statistiken ist bis heute nicht verstummt. Friedrich Karl Fromme bezweifelt in dem Artikel *Vernichtung auf einen Schlag* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 11.2.1995 sowohl die Angaben von Götz Bergander als auch die von Friedrich Reichert. Reichert recherchierte und berechnete die Anzahl der Opfer und stellt dies ausführlich in seinem Kapitel *Verbrannt bis zur Unendlichkeit* im gleichnamigen Buch (1994, S. 40–62) dar. Er kommt auf die Gesamtzahl von ca. 25.000 Toten. Dass die Zahlen aus politischen Gründen immer wieder manipuliert wurden, zeigt er im Kapitel *Zur Rezeptionsgeschichte des 13. Februar 1945* (S. 150–161) auf. Götz Bergander geht in seinem Buch *Dresden im Luftkrieg* (1994) im Kapitel *Flüchtlinge – Tote* (S. 210–231) ebenfalls auf die unterschiedlichen Angaben der Flüchtlingszahlen und Zahlen der Toten ein. Er geht davon aus, dass sich etwa 700.000 Einwohner, 200.000 Flüchtlinge und 50.000 Verwundete bzw. Soldaten am 13. Februar 1945 in Dresden aufgehalten haben sollen. Frederick Taylor listet im Anhang B *Zählung der Toten* die verschiedenen literarischen Quellen, die sich mit der Zerstörung Dresdens beschäftigen, und deren Angaben auf. Er kommt zu dem Ergebnis, dass die Schätzung zwischen 25.000 und 40.000 Toten am angemessensten sei. Vgl. Taylor: *Dresden*, 2004, S. 479–485. Wolfgang Schaarschmidt kommt in seiner Publikation *Dresden 1945. Dokumentation der Opferzahlen* (2005) jedoch zu folgender Erkenntnis: „Schätzungen von 135 000 bis 150 000 Toten sind begründet und kommen der historischen Wahrheit vermutlich am nächsten.“ S. 237.

¹⁶³ Die unabhängige *Historikerkommission zur Ermittlung der Zahl der Todesopfer während der Luftangriffe vom 13. bis 15. Februar 1945* in Dresden stellte auf dem 47. Historikertag 2008 in Dresden ihren Abschlußbericht vor, darin ging sie von einer Zahl von maximal 25.000 Luftkriegstoten aus, 18.000 konnten bislang nachgewiesen werden. Vgl. Müller, Schönherr und Widera (Hrsg.): *Die Zerstörung Dresdens*, 2010.

Die Leichen wurden gesammelt und vor allem auf dem Heidefriedhof beerdigt. Da das Begraben der vielen Toten zu langsam ging und in der Stadt Seuchengefahr bestand, ordnete die örtliche Luftschutzleitung am 20. Februar an, dass in Zukunft die geborgenen Leichen verbrannt werden sollten. So wurden ab Ende Februar für zwei Wochen bis zum 5. März 1945 knapp 7000 Tote auf dem Altmarkt verbrannt und die Asche zum Heidefriedhof gefahren. Walter Hahn¹⁶⁴ war der einzige Fotograf, der diese Leichenverbrennung fotografisch festgehalten hat.

Am 2. März und 17. April erfolgten weitere schwere Angriffe. Der Alltag sowie das Weiterleben in der zerstörten Stadt waren durch erste Enttrümmerungsarbeiten, Reparaturarbeiten, Schwierigkeiten in der Lebensmittelversorgung etc. gekennzeichnet. Obwohl Dresden so stark zerstört worden war, wurde die Stadt zwei Monate später in einem Aufruf *Dresden wird bis zum letzten mit allen Mitteln verteidigt* in der Dresdner Zeitung *Der Freiheitskampf* vom 16. April 1945 zur Festung erklärt.¹⁶⁵ Mit der Bombardierung Dresdens im Februar hatte der Luftkrieg einen Höhepunkt erreicht, war aber noch nicht beendet. In den folgenden Wochen ereilte Städte wie Pforzheim, Würzburg oder Hildesheim ein ähnliches Schicksal. Am 8. Mai 1945

¹⁶⁴ Nach der Ausbildung als Lithograph arbeitete Walter Hahn (20.4.1889–24.11.1969) freischaffend als Fotograf in Dresden. Er war Mitglied der NSDAP seit Mai 1934. Auch während des Krieges durfte er noch fotografieren und sogar Luftaufnahmen machen. Die Genehmigung vom 30.8.1943 (SLUB Mscr.Dresd.App. 2633, 7a+b) enthält folgende Zusatzgenehmigung vom 25.2.1945: „Inhaber dieses Ausweises ist berechtigt, von allen Schadenstellen und besonderen Begebenheiten im LS-Ort Dresden fotografische Aufnahmen zu machen.“ (Thiele SS-Brigadeführer und Generalmajor d. Pol.) Die Aufnahmen der Leichenverbrennung entstanden am 25.2.1945. Richard Peter verbürgt sich in einem Brief an den Verband Deutsche Presse vom 21.1.1951 für die Urheberrechte Walter Hahns an den Bildern der Leichenverbrennungen. Darin schreibt Peter, dass Hahn der einzige ist, der die Original-Filmstreifen besitzt; dass er die Aufnahmen unter Lebensgefahr und auf eigenes Risiko gemacht hat, von der SS daraufhin verhaftet wurde und erst im nachhinein die Erlaubnis zum Fotografieren bekam; dass Hahn die Aufnahmen erst Ende Mai 1945 entwickelt hat und sie dem Oberbürgermeister Dresdens, der Presse, Polizei etc. zur Verfügung gestellt hat. (SLUB Mscr.Dresd.App. 2633, 906) Walter Hahn erhielt gleich nach Kriegsende neue Aufträge der Stadtverwaltung. Zum Thema der Entnazifizierung Walter Hahns siehe folgende Schriftstücke: Schreiben vom 15.12.1945 an den Rat zu Dresden mit einer Erklärung von W. Hahn, dass er in der NSDAP keine Funktionen innehatte und dass er der NSDAP beigetreten ist, damit er seinen Beruf weiterhin ausüben kann. (SLUB Mscr.Dresd.App. 2633, 29). Schreiben an den Auktionsausschuss der Demokratischen Partei in Dresden vom 15.4.1946 von Walter Hahn mit Bitte um Entnazifizierung und Aussagen zu NSDAP Beitrag sowie Bedauern über diesen Schritt. (SLUB Mscr.Dresd.App. 2633, 35). Sowie verschiedene weitere Bestätigungen, dass Hahn sich nicht politisch betätigt hat (Vgl. SLUB Mscr.Dresd.App. 2633).

¹⁶⁵ In der Dresdner Zeitung *Der Freiheitskampf* vom 16.4.1945 findet sich folgender Appell: „Dresden wird bis zum letzten mit allen Mitteln verteidigt. Aufruf des Gauleiters und Reichsstadthalters an die Bevölkerung. Männer und Frauen! Die militärische Lage schließt einen Angriff auf Dresden nicht aus. In diesem Fall wird die Stadt mit allen Mitteln und bis zum letztem verteidigt. [...] Dresden, 14. April 1945, Martin Mutschmann, Gauleiter und Reichsstadthalter“. Vgl. dazu auch Rahne: Die „Festung Dresden“ von 1945. In: Dresdner Geschichtsverein (Hrsg.): Dresden – Das Jahr 1945, (Dresdner Hefte 41), 1995, S. 19–31.

kapitulierte die deutsche Wehrmacht bedingungslos und damit endete der Zweite Weltkrieg in Europa.

Die Stadt wurde schnell zu einem Symbol der sinnlosen Zerstörung und ist es – mit unterschiedlichen Vorzeichen – bis heute. Doch was sind die Gründe? Götz Bergander bringt sie auf den Punkt und bezeichnet Dresden als „Jahrhundertkatastrophe [...] weil die Stadt mit überrumpelnder Wucht niedergebrannt wurde, nicht über die Jahre hin straßen- und stadtviertelweise, sondern binnen weniger Stunden. Schnelligkeit, Umfang und Vollständigkeit der Verwüstung waren [...] beispiellos. Beispiellos auch die Fülle der ausgebrannten architektonischen Kostbarkeiten[...] Und in noch keiner Angriffsnacht zuvor mussten so viele Menschen sterben.“¹⁶⁶ Auch Frederick Taylor führt diese Argumente auf, weist aber auch darauf hin, dass „viele von dem, was seit der Zerstörung über Dresden gesagt und gedacht wurde, zu einem nicht geringen Teil auf die Bemühungen der Propagandisten zurückzuführen [sei], erst der Nazis, dann der Kommunisten.“¹⁶⁷

Schon am 15. Februar startete eine in der Geschichte bemerkenswerte deutsche Propaganda-Kampagne¹⁶⁸, in der der Terror sowie die zerstörten architektonischen und kulturellen Schätze hervorgehoben und Dresden zu einer friedlichen Stadt ohne Rüstungsindustrie erklärt wurde. Es gelang der nationalsozialistischen Propaganda innerhalb weniger Wochen, Dresden zu einem Symbol einer unmoralischen alliierten Bomberoffensive zu stilisieren. Dabei wurde der Mythos Dresdens als Kunst- und Kulturstadt benutzt, um die weit reichende Vernichtung von Menschenleben und Architektur innerhalb kürzester Zeit anzuprangern. „Dresden erschien als *einzigartige* und *unschuldige* Stadt, die *plötzlich* und *sinnlos* eine in ihren Auswirkungen ebenso *einzigartige* Zerstörung erfahren hatte.“¹⁶⁹

Diese Kampagne wurde nach Kriegsende von der KPD aufgegriffen und fortgesetzt. In den ersten Nachkriegsjahren lag der Argumentationsschwerpunkt der Politiker auf der Überwindung von Faschismus und Zerstörung zu Gunsten politischen Neuanfangs und Aufbaus als antifaschistische Aufgaben. Ab 1948 änderte sich die Sicht auf

¹⁶⁶ Bergander: Dresden im Luftkrieg, 1994. S. 350.

¹⁶⁷ Taylor: Dresden, 2004. S. 453.

¹⁶⁸ Vgl. zu dieser Thematik die beiden Aufsätze von Matthias Neutzner: Vom Alltäglichen zum Exemplarischen, S. 110–127, sowie Vom Anklagen zum Erinnern, S. 128–163. In: Reinhard, Neutzner und Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005.

¹⁶⁹ Neutzner: Vom Alltäglichen zum Exemplarischen. In: Reinhard, Neutzner und Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 110–127, hier S. 126.

die Zerstörung der Stadt dahingehend, dass die Schuld an der Zerstörung nicht mehr den Nationalsozialisten sondern den westlichen Alliierten angelastet wurde, die den demokratischen Neuaufbau in der SBZ zu erschweren gesucht hätten. Der Sowjetunion wurde gehuldigt, allein konsequent gegen den Nationalsozialismus gekämpft zu haben.¹⁷⁰ Eine landesweite Kampagne am fünften Jahrestag der Zerstörung Dresdens erneuerte und formte die Erinnerung an die Bombardierungen sowie die Befreiung durch die Sowjetarmee nachhaltig. „Nach dem 13. Februar 1950 sollten alle Konstanten der Erzählung soweit ausgeformt sein, dass sie bis zum Ende der DDR für deren Geschichtspolitik tauglich blieb.“¹⁷¹ Dresden wurde, wie bereits bei den Nationalsozialisten, als einzigartige und unschuldige Stadt dargestellt und deren Zerstörung als militärisch sinnlos am Ende des Krieges.

¹⁷⁰ Vgl. Neutzner: Vom Anklagen zum Erinnern. In: Reinhard, Neutzner und Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 128–163, hier S. 137.

¹⁷¹ Ebd., S. 142.

3.3 Entstehungsbedingungen und Entstehungsgeschichte

3.3.1 Die Dresdener Verlagsgesellschaft

Der Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* wurde erstmals im Jahr 1950 in einer – für die damalige Zeit – hohen Auflage von 50.000 Exemplaren bei der *Dresdener Verlagsgesellschaft KG* veröffentlicht.¹⁷² 30 Jahre später erscheint die Publikation erneut beim *VEB Fotokinoverlag Leipzig*. Ein kurzer Abriss der Historie des Dresdner Verlags soll dem besseren Verständnis der Entstehungsgeschichte der Publikation dienen. Da dieser nach Kriegsende für die verlegerischen Aufgaben Dresdens und des Landes Sachsen verantwortlich war und heute nicht mehr existiert, lohnt sich ein genauerer Blick auf die Verlagschronik.

Im Potsdamer Abkommen vom 2. August 1945 hatten sich die Besatzungsmächte für die Pressefreiheit ausgesprochen: „Verboden war die Verbreitung antidemokratischer Ideen und eine Berichterstattung, die eine feindliche Gesinnung gegenüber den Besatzungsmächten zum Ausdruck brachte. Zur Kontrolle unterhielten die vier Besatzungsmächte eigens eingerichtete Administrationen, die von Presseoffizieren geleitet wurden.“¹⁷³ Die tatsächliche Entwicklung vollzog sich in den vier Besatzungszonen allerdings recht unterschiedlich.

Auch das Lizenzsystem in Deutschland war in den Jahren 1945 bis 1949 durch die Gesetze der Militärregierungen geregelt. In der sowjetischen Besatzungszone war die *Sowjetische Militäradministration in Deutschland* (SMAD) für die Lizenzvergabe verantwortlich. Nach Gründung der DDR sollte ursprünglich das *Amt für Information*¹⁷⁴ dieses Recht übernehmen. Tatsächlich regelte erst das im August 1951 geschaffene

¹⁷² Die für die damalige Zeit hohe Auflage ist in diesem Umfang „aus politischen Gründen“ genehmigt worden. [Vgl. SAPMO-BArch, DR 1/849, Ministerium für Kultur, Brief des Dresdner Verlages (chem. Dresdener Verlagsgesellschaft) an VVB Verlag Leipzig vom 16.2.1951, Anlage: Wertberichtigungen auf den Inventarbestand unserer Verlagsobjekte per 31.12.1950] Die Verlagsleitung schrieb u. a. in einem Brief an den *Kulturellen Beirat für das Verlagswesen*, dass die Publikation als „Propaganda- und Friedensmittel“ anzusehen sei. (Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Brief der Verlagsleitung an den Kulturellen Beirat vom 20.7.1950) Sie ist also in den Kontext des Wiederaufbaus und des Kalten Krieges zu stellen. Siehe auch die folgenden Kapitel.

¹⁷³ Eskildsen (Hrsg.): *Fotografie in deutschen Zeitschriften*, 1985, S. 4.

¹⁷⁴ Das ab dem 12.10.1949 existierende *Amt für Information beim Ministerpräsidenten der DDR* wurde dem Büro des Vorsitzenden des Ministerrates der DDR unterstellt und bestand in der ursprünglichen Form bis zum 31.12.1952. Zu seinen Aufgaben gehörten u. a.: Verlautbarungen der Regierung, Informationen für Presse, Herausgabe von Aufklärungsbroschüren und Propagandaschriften.

*Amt für Literatur und Verlagswesen*¹⁷⁵ die Lizenzvergabe neu. Diese fast zweijährige Übergangsphase könnte eine Erklärung für das lange und komplizierte Übernahmeverfahren der *Dresdener Verlagsgesellschaft* in den *Verlag der Kunst Dresden* sein, das erst im Jahr 1952 abgeschlossen war.¹⁷⁶

Am 25. Mai 1945 erteilte der Oberbürgermeister Rudolf Friedrichs¹⁷⁷ dem ehemaligen Buchdrucker Gerhard Grabs den Auftrag zum Aufbau eines grafischen Betriebes in Dresden. Die *Landesdruckerei Sachsen GmbH* unter Leitung von Grabs hatte die Herausgabe einer Tageszeitung für die Besatzungsmacht zu sichern. Vom Rat der Stadt Dresden erhielt wiederum der Buchdrucker Erich Fleschhut den Auftrag, eine Druckerei und einen Verlag zu bilden, „die in erster Linie die Belange der Stadt Dresden vertreten sollten. [...] Sowohl Landes- als auch Ratsdruckerei hatten 1945 neben ihrer Produktion als grafische Betriebe die verlegerischen Aufgaben für die Stadt Dresden und die Landesverwaltung Sachsen übernommen.“¹⁷⁸ Die beiden Druckereien hatten zusammen ca. 1500 Mitarbeiter.

Die *Landesdruckerei Sachsen GmbH* und die *Ratsdruckerei* stellten gemeinsam am 23. Mai 1946 einen Lizenzantrag für den Betrieb einer *Dresdener Verlagsgesellschaft mbH*. Im Februar 1947 erteilte die Zentrale der SMAD in Berlin-Karlshorst an mehr als 40 Verlage und Zeitschriften Lizenzen, darunter auch an die *Dresdener Verlagsgesellschaft*. Die Lizenz Nr. 170 beinhaltete die Gebiete Wirtschafts- und Verwaltungsliteratur, Kulturpolitik, Pädagogik, Kunst, Technik, Politik, Jugendschriften und Musikalien. Der 1. April 1947 gilt als offizielles Gründungsdatum für die *Dresdener Verlagsgesellschaft*. Am 2. Januar 1948 wurde der Verlag in der juristischen Form einer Kommandit-Gesellschaft ins Handelsregister eingetragen. Die Gesellschaft unter den Kommanditisten Gerhard Grabs und Erich Fleschhut sowie dem Verlagsleiter und Prokuristen Alfred Donath erzielte mit ihrem bodenständigen und

¹⁷⁵ Am 16.8.1951 beschloss der Ministerrat, das *Amt für Literatur und Verlagswesen* zu errichten. Die Behörde solle der ‚planmäßigen weiteren Entwicklung einer fortschrittlichen Literatur dienen‘. In der Verordnung war festgelegt, dass die verlegerische Tätigkeit in der DDR nur noch aufgrund einer vom Amt erteilten Lizenz möglich sei. Das *Ministerium für Kultur* (MfK) wurde durch eine Verordnung des Ministerrates vom 7.1.1954 gebildet und übernahm u. a. die Aufgaben des *Amtes für Literatur und Verlagswesen*.

¹⁷⁶ Vgl. zur Verlagsgeschichte auch Wagner: Von der Kitschfabrik zum sozialistischen Kunstverlag. In: Lehmstedt und Poethe (Hrsg.): Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte 8 (1998), S. 187–274.

¹⁷⁷ Die ersten Oberbürgermeister der Stadt Dresden waren: Rudolf Friedrichs (10.5.–3.7.1945), Dr. Johannes Müller (5.7.–26.10.1945), Dr. Gustav Leißner (9.2.–10.10.1946), Walter Weidauer (10.10.1946–3.12.1958).

¹⁷⁸ Wagner: Von der Kitschfabrik zum sozialistischen Kunstverlag. In: Lehmstedt und Poethe (Hrsg.): Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte 8 (1998), S. 187–274, hier S. 205.

verkaufsorientierten gemischten Programm in kürzester Zeit recht gute Verkaufsergebnisse. Dazu trugen offensichtlich die breit gefächerten Lizenzgebiete bei, die außerdem den Bedürfnissen des Landes Sachsen und der Bevölkerung entsprachen.

Mit der Gründung der DDR im Oktober 1949 erloschen alle durch die SMAD erteilten Verlagslizenzen. Im Zuge einer Neulizenzierung bat die *Dresdener Verlagsgesellschaft KG* im November 1950 das nun zuständige *Amt für Information* in Berlin um „Lizenzierung für die Gebiete, die [...] einem Verlag zugesprochen werden können, der die Belange der Landesregierung Sachsen und der Stadtverwaltung Dresden wahrnimmt.“¹⁷⁹ Die *Landesdruckerei* und die *Ratsdruckerei* wurden aufgrund der Reorganisation der volkseigenen Industrie 1950/51 in die volkseigene Wirtschaft integriert. Dabei mussten alle Teile ausgliedert werden, die nicht zum Produktionsbetrieb gehörten, also auch der Anteil der *Dresdener Verlagsgesellschaft*. Das Unternehmen ging in eine neu gegründete *Vereinigung Volkseigener Verlage* ein und firmierte fortan als *VVV Dresdner Verlag*. In diesem Zusammenhang musste es verschiedene, gut laufende Sparten und Produktionszweige an andere Verlage abgeben. Neben finanziellen Einbußen kam hinzu, dass der Verlag im Jahr 1951 um eine Neulizenzierung kämpfte. Das seit August 1951 verantwortliche *Amt für Literatur und Verlagswesen* teilte dem Verlag im Oktober ohne weitere Begründung mit, dass er keine neue Lizenz erhalten würde. Offenbar stand das Unternehmen „mit seinem breiten, ‚profillosen‘ Programm [...] den Bemühungen der entsprechenden Stellen, ein möglichst zentralisiertes und klar gegliedertes Verlagswesen zu schaffen, entgegen.“¹⁸⁰ Daraufhin wurde der *VVV Dresdner Verlag* im April 1952 mit dem *Verlag der Kunst Dresden* vereinigt.¹⁸¹

3.3.2 Vorgeschichte

Die *Dresdener Verlagsgesellschaft KG* plante im Jahr 1949 zunächst die erneute Herausgabe des Buches *Bilddokument Dresden 1933–1945* unter Verwendung von Aufnahmen Kurt Schaarschuchs. Obwohl der *Kulturelle Beirat für das Verlagswesen* die

¹⁷⁹ Zitiert nach Wagner: Von der Kitschfabrik zum sozialistischen Kunstverlag. In: Lehmstedt und Poethe (Hrsg.): Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte 8 (1998), S. 187–274, hier S. 208.

¹⁸⁰ Ebd., S. 209.

¹⁸¹ Das Land Sachsen wird im Juli 1952 aufgelöst, dies scheint für die Lizenzierung ohne Bedeutung.

Druckgenehmigung ablehnte, bemühte sich der Verlag um die Veröffentlichung eines Bildbandes mit Fotografien vom zerstörten Dresden. Da der Verlag erst im Frühjahr 1950 auf Richard Peter aufmerksam wurde, soll zunächst die Vorgeschichte aufgezeigt werden.

Schaarschuchs Bildband war bereits im Dezember 1945 vom Rat der Stadt Dresden in einer hohen Auflage von 40.000 Exemplaren herausgegeben worden und bis 1949 vergriffen.¹⁸² Das Stadtwappen auf dem Buchdeckel betont den offiziellen Charakter. Kurt Liebermann, Leiter des Nachrichtenamtes beim Rat der Stadt Dresden, hatte ein kurzes Vorwort geschrieben. Darin ruft er zum kollektiven Wiederaufbau auf, um „eine neue, glückliche und lichte Zukunft aufzubauen“¹⁸³. Mit den folgenden 53 Abbildungen werden die Sehenswürdigkeiten der Stadt in einer Gegenüberstellung Unzerstört/Zerstört gezeigt. Die linken Bildseiten enthalten eine einzeilige Bildunterschrift, die rechten sind bis auf wenige Ausnahmen unbeschriftet. Nach einem Blick von der Sophienkirche Richtung Schloss und Elbe, der sowohl an den einstigen Glanz als auch mit dem Bildtitel *Dresden 1933* an das Jahr von Hitlers Machtergreifung und somit sinnbildlich an den ‚Anfang vom Ende‘ erinnert, der in der Zerstörung von Dresden gipfelte, beginnt der Vorher-Nachher-Vergleich mit Aufnahmen vom weltbekannten Zwinger. Es folgen Bilder der Frauenkirche, der Sophienkirche, des Rathauses, des Schlosses, des Altmarktes, des Japanischen Palais und anderer sehenswürdiger Gebäude oder Ensembles der Stadt. Panoramablicke, die das Ausmaß der Zerstörung besonders deutlich machen, sind ebenfalls in die Publikation integriert, jedoch weder Bilder von Wohnvierteln oder Fabriken noch vom beschwerlichen Alltag in den Trümmern, obgleich Schaarschuch auch diese Motive festgehalten hatte.¹⁸⁴

Bei seinen Trümmerbildern bemühte sich Kurt Schaarschuch, den gleichen Standpunkt wie bei den Aufnahmen des unzerstörten Zustandes einzunehmen, konnte dies jedoch nicht immer konsequent umsetzen. Zum einen ist dieses Vorgehen ästhetischen bzw. dekorativen Gründen, wie beim Bild der zerstörten Sophienkirche, zum anderen vermutlich den Gegebenheiten der Ruinenlandschaft geschuldet. Eine Ausnahme in der Reihe der Vergleiche bildet die Doppelseite *Dresdens Maler*. Dem

¹⁸² Kurt Schaarschuch: Bilddokument Dresden 1933–1945, Herst.: Sächsische Volkszeitung, Vertrieb: Dresdner Stadtverlag, Erscheinungsdatum: Dezember 1945, 64 Seiten.

¹⁸³ Kurt Liebermann: [Geleitwort]. In: Schaarschuch: Bilddokument Dresden, 1945, o. S.

¹⁸⁴ Bereits im Juni 1945 hatte er die Erlaubnis, wieder als Fotograf zu arbeiten.

bürgerlichen Maler, der die Brühlsche Terrasse festhält, ist der Künstler Ernst Schöne, in den Trümmern Dresdens sitzend und die Ruine der Frauenkirche malend, gegenübergestellt. Dieses Bildpaar fügt sich dennoch in die gesamte Publikation ein, in der der Verlust der Kulturwerte sowie die Trauer über den verlorenen Glanz, aber auch die ‚Ruinenschönheit‘ herausgestellt werden.

In der Neuauflage des Bandes sollten einige Aufnahmen wegfallen und durch Bilder des Wiederaufbaus ersetzt bzw. ergänzt werden, sowie im Unterschied zur ersten Ausgabe ein Vorwort des Oberbürgermeisters Walter Weidauer erscheinen. Der *Kulturelle Beirat für das Verlagswesen* lehnte im August 1949 die Druckgenehmigung jedoch als „nicht vordringlich“¹⁸⁵ ab. Argumentiert wurde, dass „sich von der Vergangenheit zu lösen und sich den Aufgaben der Gegenwart und Zukunft zu widmen“¹⁸⁶ sei. Die *Dresdener Verlagsgesellschaft* bemühte sich trotzdem um die Veröffentlichung eines Bildbandes mit Fotografien vom zerstörten Dresden, denn die Nachfrage war weiterhin groß. Auch der Rat der Stadt Dresden befürwortete die Herausgabe und setzte sich dafür beim *Kulturellen Beirat* ein. Nach regem Briefwechsel erteilte letzterer am 23. März 1950 die Druckgenehmigung für 50.000 Exemplare, ausgestellt für Kurt Schaarschuchs *Bilddokument Dresden*.

Zwischenzeitlich gab es Überlegungen, Aufnahmen von Kurt Schaarschuch und Edmund Kesting in einem Buch zu vereinen, da die *Sachsenverlag Druckerei- und Verlags-Gesellschaft mbH* ebenfalls die Herausgabe eines Bildwerkes zu dieser Thematik plante. Dies wurde aber sowohl vom *Sachsenverlag* als auch von Kesting abgelehnt.¹⁸⁷ Folgende Begründung für diese Ablehnung findet sich in einem Brief des *Sachsenverlages* an die *Dresdener Verlagsgesellschaft*:

¹⁸⁵ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1206, Brief des Kulturellen Beirats an den Verlag vom 9.8.1949. In diesen Akten befindet sich auch eine Abschrift eines Briefes des Kulturellen Beirats an den Verlag vom 2.9.1947 mit einer ersten Ablehnung einer Neuauflage. In diesem wird kritisiert, dass dem Vorwort der Zusammenhang mit den Bildern fehle und die politische Wirkung als zweifelhaft betrachtet werden müsse, zumal die Bilder ohne Legenden seien.

¹⁸⁶ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1206, Brief des Rates der Stadt Dresden, Dezernat Volksbildung, an den Kulturellen Beirat vom 27.12.1949 (Abschrift). In diesem Brief wurde die Begründung der Ablehnung aufgegriffen und argumentativ widerlegt.

¹⁸⁷ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1206, Brief der Dresdener Verlagsgesellschaft an den Rat der Stadt vom 13.4.1950 und Brief der KWU-Ratsdruckerei an den Verlag vom 6.4.1950. Als Gründe für das Erscheinen von zwei Publikationen werden zudem in einem Brief vom Rat der Stadt an den Kulturellen Beirat vom 26.4.1950 folgende genannt: Späteres Erscheinen des Bildwerkes vom Sachsenverlag, anderer Charakter, höherer Verkaufspreis, in der Gestaltung beide Werke grundverschieden.

Wie wir Ihnen bereits schon telefonisch mitteilten, ist eine solche Verschmelzung der beiden Verlags-Objekte schon dadurch ausgeschlossen, daß Herr Prof. Kesting nie auf einen solchen Vorschlag eingehen wird. Herr Prof. Kesting hat es prinzipiell abgelehnt, auch nur ein Foto eines anderen Fotografen in das von ihm mit unendlicher Liebe und Mühe zusammengestellte Bildbuch hineinzunehmen und ein Vorschlag in der obigen Richtung würde lediglich dazu führen, daß Herr Prof. Kesting sein Buch überhaupt zurückzieht. Außerdem ist es praktisch gar nicht möglich, beide Werke zu verschmelzen, da Ihr Bild-Dokument ganz darauf aufgebaut ist, das unversehrte und das durch die anglo-amerikanischen Bomber zerstörte Gebäude gegenüberzustellen, während das Kesting'sche Buch in einem gewissen Rhythmus Bilder des unzerstörten Dresden, Fotos der Zerstörung (oft ganze Straßenzüge) und Szenen aus dem Neuaufbau der Stadt abwechseln läßt.¹⁸⁸

Ende Mai oder Anfang Juni 1950 entschied sich die *Dresdner Verlagsgesellschaft* alternativ für die Herausgabe einer Publikation eines Buches mit Fotografien von Richard Peter. Als Konsequenz erhielt Kurt Schaarschuch am 12. Juni 1950 von der Verlagsleitung eine Absage für sein *Bilddokument Dresden 1933/1945* mit der folgenden Begründung: „Unsere gemeinsamen Bemühungen, Ihr Bilddokument 1933/1945 neu aufzulegen, sind endgültig als gescheitert zu betrachten. Bei der nachträglichen Vorlage des Manuskripts wurde bekanntlich erklärt, daß das Bildmaterial für eine Druckgenehmigung als völlig ungenügend zurückgewiesen wird.“¹⁸⁹ In einer Besprechung mit Kurt Schaarschuch vom 7. August 1950 wurde festgehalten, dass das vorgelegte Material vom *Kulturellen Beirat* und vom Oberbürgermeister Dresdens Walter Weidauer abgelehnt wurde und statt dessen ein Werk in Vorbereitung ist, das Richard Peter gestalten wird.¹⁹⁰

Doch was waren die wirklichen Gründe für die Ablehnung der Aufnahmen von Schaarschuch? Wahrscheinlich spielten mehrere Faktoren eine Rolle: Die mangelnde ästhetische und künstlerische Qualität der Aufnahmen, Schaarschuchs Mitwirkung an

¹⁸⁸ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1206, Brief des Sachsenverlages an den Verlag vom 5.5.1950; Unterstreichung im Original.

¹⁸⁹ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1206, Brief der Verlagsleitung an Kurt Schaarschuch vom 12.6.1950.

¹⁹⁰ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1317, Besprechung am 7.8.1950 zwischen Donath, Fleschhut, Pachnicke und Schaarschuch.

einem Bildband¹⁹¹ mit tendenziösem nationalsozialistischem Text, das Fehlen der Bilder des Wiederaufbaus und schließlich Schaarschuchs eigene Absage.

Obwohl sich die Begründung der Verlagsleitung für die Ablehnung nur auf das unzureichende Bildmaterial bezieht, unterstreicht Friedrich Reichert in seinem Buch *Foto Schaarschuch Dresden. Bildbericht 1927 bis 1955*: „Im Jahr 1950 sollte in Dresden eine Wiederauflage des ‚Bilddokumentes‘ mit einem tendenziösen Vorwort im Sinne des ‚kalten Krieges‘ erfolgen. Kurt Schaarschuch lehnte die Herausgabe seiner Fotos für ein solches Vorhaben ab.“¹⁹² Schaarschuchs Rückzug aus allen weiteren Bemühungen um die Neuauflage könnte Grund genug sein, dass sich der Verlag veranlasst sah, Ersatz zu schaffen. Dafür finden sich jedoch in den Akten keinerlei konkrete Anhaltspunkte. Ob die Entscheidung für Richard Peter positiv ausfiel, weil das Bildmaterial Schaarschuchs als ungenügend eingeschätzt wurde oder weil der Fotograf das Projekt ablehnte, muss daher offen bleiben.

Ludger Derenthal urteilt über die Fotografien Schaarschuchs, dass „die technische Qualität der Aufnahmen [...] nicht sonderlich hoch“¹⁹³ sei und ihnen „eine gewisse Rückschrittlichkeit“¹⁹⁴ anhafte. Tatsächlich ist Peter bei seinen Trümmerbildern zu wesentlich prägnanteren und eindringlicheren Bildfindungen gekommen. Der Umstand, dass Schaarschuch im Jahr 1936 einen nazistischen Bildband illustriert hatte und dass die Buchveröffentlichung von 1945 den Wiederaufbau, der in der Neuauflage verstärkt durch Bilder illustriert werden sollte, nicht genügend würdigte, sind für Derenthal weitere Argumente für die Entscheidung zugunsten Peters.¹⁹⁵ Peters Bilder klagen den Krieg und die Zerstörung an und mahnen zugleich. Wie es der Buchtitel verheißt, ist natürlich in erster Linie von Dresden die Rede, aber durch solche Aufnahmen wie den Blick vom Rathausturm kann die Anklage und Mahnung auch allgemeiner für Deutschland gelesen werden. Zudem kommen die Fotografien von

¹⁹¹ Lankisch, Herzog und Kaffei (Hrsg.): Dresden am Werk, 1936. Schaarschuch war jedoch nicht Mitglied der NSDAP. Für das Buch stellte er 12 Fotos aus der Serie Berufe/Betriebe zur Verfügung. Vgl. Reichert: Foto Schaarschuch Dresden, 1996, S. 10f.

¹⁹² Reichert: Foto Schaarschuch Dresden, 1996, S. 15. Reichert bezieht sich dabei auf einen Brief von Schaarschuch an das Landratsamt Ludwigsburg vom 12.08.1954, der seinen Antrag auf Ausstellung eines Flüchtlingsausweises betrifft. Darin betont Schaarschuch, dass er die Herausgabe seiner Bilder der zerstörten Stadt für propagandistische Zwecke gegen die Westmächte verweigert hätte.

¹⁹³ Derenthal: Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre, 1999, S. 65.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 67.

Ein ähnliches Argument kann aber auch genauso für Peter gelten, da er in den dreißiger und vierziger Jahren in den linientreuen *Dremag Mitteilungen* veröffentlichte.

Peter der Sichtweise der Dresdner – Dresden als Opfer des Krieges, nämlich der sinnlosen Zerstörung einer einzigartigen und unschuldigen Stadt – stärker entgegen als eine reine Vorher-Nachher-Gegenüberstellung. Der Bildband stellte für die Verantwortlichen nicht nur das dokumentarische Abbild einer umfassenden Zerstörung dar, das alle Bereiche abdeckt, sondern bewies durch die Darstellung des Ausmaßes der Zerstörung auch die alliierte Politik, die durch die Bombardierungen den Neuaufbau in der SBZ zu erschweren gesucht habe, und macht dies einem großen Publikum zugänglich. Richard Peter, aus der Arbeiterfotografenbewegung kommend, belegte zudem die Kontinuität der kommunistischen Bewegung. Er war zwar, wie sich an dem Parteiverfahren¹⁹⁶ gegen ihn erkennen lässt, ein unbequemer Mensch, das Erscheinen des Buches war jedoch politisch erwünscht. *Dresden – eine Kamera klagt an* passte mit Beginn des Kalten Krieges und der Propaganda gegen die ‚Imperialisten‘ hervorragend in die ideologische Linie der Staatsführung. Schlussfolgernd ist festzustellen, dass Richard Peters Fotografien im Rahmen des neuen Staatsgebildes DDR im Kalten Krieg besser ideologisierbar waren als die von Kurt Schaarschuch.

3.3.3 Die Motivation Richard Peters

Als Richard Peter im Herbst 1945 aus dem Krieg nach Dresden zurückkam, war er über das unvorstellbare Ausmaß der Zerstörung schockiert. Mit Hilfe seines Fotoapparates dokumentierte er schon bald die zerstörte Stadt und den beginnenden Wiederaufbau. Der Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* zeigt eine Auswahl dieser umfangreichen Bildersammlung. Peter hatte durch die Zerstörung seiner Wohnung seine gesamte Fotoausrüstung sowie seine Negative verloren. Rückblickend beschreibt er, dass er sich, noch bevor er vom Ausmaß des Verlustes durch seine Frau erfuhr, „geschworen [habe], aus dem gigantischen Chaos der Trümmerstadt eine Anklage zu formen, die die Welt erschüttern sollte – und eine Mahnung, alles zu tun, daß solch ein Verbrechen nicht noch einmal geschehen könne.“¹⁹⁷ Eine nähere Erklärung des Wortes ‚Verbrechen‘ liefert Peter in seinen Aufzeichnungen nicht. Zu vermuten ist aber, dass er seine ‚Anklage‘ allgemein halten wollte, um sowohl die Zerstörung der Stadt Dresden durch die Alliierten als auch den Krieg generell und

¹⁹⁶ Siehe auch Kapitel 2 Ein Arbeiterfotograf? – Zur Vita von Richard Peter senior.

¹⁹⁷ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 142.

damit ebenso die Verbrechen der Deutschen einzuschließen. Gestützt wird diese Vermutung durch Peters weitere Ausführungen in den Lebenserinnerungen, in denen er eindeutig die Nationalsozialisten anklagt. Bei den Abbildungen des Bildbandes steht dagegen die Anklage gegen die Alliierten im Vordergrund, während die gegen die Deutschen nur in einem einzigen Bild – der Leiche mit der Hakenkreuzbinde – visualisiert wird. Auch die Intention der ‚Mahnung‘ gilt wohl übergreifend. Allen Menschen sollten die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges eine Lehre sein, besonders in Zeiten des Kalten Krieges. Es ging Peter wahrscheinlich nicht allein darum, die Zerstörung seiner Heimatstadt anzuprangern und zu betrauern, sondern er wollte eine allgemeingültige Anklage formulieren. Viele Fotoarbeiten, die er für seine Publikation *Dresden – eine Kamera klagt an* ausgewählt hat, besonders die Ansichten der Vorstädte oder Industriegebiete Dresdens sowie seine bekannteste Aufnahme vom Rathausturm nach Süden, lassen sich nicht oder nur schwer lokalisieren und sind in diesem Sinne austauschbar. Offenbar wollte er damit auf vom Krieg zerstörte Städte im Allgemeinen verweisen.

Allerdings erwachsen Richard Peter während der Auswahl der Abbildungen für den Bildband Zweifel. Im dem von ihm ursprünglich vorgesehenen Vorwort fragte er im Juni 1950,

ob es angebracht sei, der leidgesättigten Menschheit, nach allem was sie durchlebt hatte, dieses furchtbare Bild noch einmal in Erinnerung zu bringen? [...] Bis mich die Drohung mit der Atombombe zu einer Revision meines Standpunktes zwang. Die Entwicklung in den westlich orientierten Ländern zeigt, daß die Menschheit nicht geneigt ist, die Nutzenanwendung zu ziehen aus der ungeheuren Tragödie, die mit Stahl und Feuer geschrieben wurde und deren grauenhafteste Seite – Dresden heißt. – [...] Fünf Jahre danach. Und die Menschheit hat vergessen.¹⁹⁸

Diese propagandistisch gefärbten Überlegungen lassen darauf schließen, dass es für Richard Peter mehrere Gründe gab, der Landesregierung einen Teil der Positive als Archivmaterial anzubieten. Auslöser waren für ihn sowohl das einsetzende Vergessen in der BRD als auch die weltpolitische Entwicklung und die Sorge um einen neuen Krieg. Dies schloss für Peter neben der Anbindung der Bundesrepublik an die Westmächte, die militärische Aufrüstung sowie den politischen und wirtschaftlichen

¹⁹⁸ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493. Siehe auch Anhang der Dissertation, Kapitel 6.4.2.

Druck der kapitalistischen Staaten ein. Ob die Fotografien zum Zeitpunkt des Angebotes, also im Frühjahr 1950, nur für Archivzwecke bestimmt waren, oder ob Peter schon eine Buchproduktion in Erwägung zog, kann nicht rekonstruiert werden. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass seinerseits der Wunsch nach einer eigenen Publikation bestand.

In den Jahren nach dem Krieg fotografierte Peter mit einer geschenkten Leica bzw. geliehenen Kameras die zerstörte Stadt. Die Berechtigung zum Fotografieren erhielt er von der KPD-Bezirksleitung Sachsen.¹⁹⁹ Woher das Filmmaterial stammte, ist nicht bekannt.²⁰⁰ Vermutlich erhielt er es durch seine Tätigkeit bei der Landesbildstelle Sachsen der KPD²⁰¹, bei den Redaktionen *Zeit im Bild* und *Der freie Bauer*. Er beschrieb seine fotografische Arbeit in seinen Lebenserinnerungen unter der Überschrift *Eine Kamera klagt an...* folgendermaßen:

In diesen Jahren schuf ich das Buch von der Dresdner Tragödie. In freien Nachmittagsstunden, an Sonnabenden und Sonntagen. Über Trümmerberge und verschüttete Treppen trieb mich die Besessenheit, die mir die ‚Tote Stadt‘ abforderte. – In einsturzbedrohten Ruinen, zwischen brandgeschwärzten Strassenfluchten und ausgeglühten Maschinenwracks, aus unerforschten Kellerlöchern, in denen die Schreie und das Röcheln der Erstickten gleichsam noch an den Wänden klebte, holte ich mir die Bilder zusammen. Durch die Bergungskommandos wurde ich immer auf dem Laufenden gehalten, stand jederzeit auf dem Sprunge, und so entging mir kaum eine Gelegenheit, die Unbeschreiblichkeit des Grauens in freigelegten Luftschutzräumen von der Kamera auf Celluloid schreiben zu lassen – erschütternder und überzeugender als die beste Feder es könnte. [...] Vier Jahre lang durchmaß ich die Trümmerwüste mit einer Länge von acht und einer durchschnittlichen Breite von dreieinhalb Kilometer.²⁰²

In diesem Text ist sowohl von ‚Besessenheit‘ als auch von beharrlicher Arbeit die Rede, um die Beweggründe hinter der Aufgabe zu beschreiben. Die insgesamt sogar

¹⁹⁹ Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 2 (Ausweis).

²⁰⁰ Vgl. Bude und Wieland: Bilder für später. In: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 213–221: „Die Alliierten hatten von den Deutschen verlangt, ihre Photoapparate abzuliefern. [...] Aber natürlich wurde diese Bestimmung mit allerlei Tricks umgangen. [...] Photomaterial war schwierig zu beschaffen.“ S. 213. Erich Höhne berichtete in einem Interview, dass er seinen Fotoapparat versteckt hatte, Fotopapier und Filme getauscht wurden, die Chemikalien organisiert und der Entwickler selbst zusammengemischt. Vgl. Schmidt: Damals glaubte ich, es sei aus mit Dresden. In: Honnef und Breymayer: Ende und Anfang, 1995, S. 188–191, hier S. 190.

²⁰¹ Ab 1946 der SED.

²⁰² SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 145.

fünffährige dokumentarische Arbeit beweist, wie sehr ihn das Ereignis der Zerstörung entsetzt, ja verfolgt und umgetrieben haben muss. Auf diese Weise wollte er eine bildnerische Antwort auf die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges und die Zerstörung Dresdens finden. Peter selbst führte dazu weiter aus:

Tausende von Bildern entstanden so in zielstrebigem, unermüdlicher Arbeit. Noch wußte ich nicht, was einmal daraus werden würde. Ich wußte nur, daß sie in absehbarer Zeit historisch sein – und gebraucht würden. Als Dokumentation einer Zeit in der das Absolut-Böse seine infernalischen Triumphe feierte, als Beweismittel für die letztwilligen Verfügungen eines großenwahnsinnigen Herostraten und der von ihm infizierten Jüngerschar, die ihren Lehrmeister auch dann noch heilig sprach, als sein Wahnsinn längst offenkundig war.²⁰³

Richard Peter wollte mit seinen Aufnahmen die schrecklichen Auswirkungen des Krieges festhalten und ein Dokument der Erinnerung für spätere Generationen schaffen. In seinen Ausführungen klagt er die Nationalsozialisten sowie ihre Politik an, die Krieg, Vernichtung, Vertreibung und menschliches Elend einschloss. Dem den kommunistischen Idealen verhafteten Peter war es wichtig, nicht nur Zerstörung, Vernichtung und Vertreibung, sondern auch den Wiederaufbau der Stadt und den Überlebenswillen der Bevölkerung zu zeigen, wie er in seinen Lebenserinnerungen weiter formulierte:

Das aber allein genügte mir nicht. Neben dem Destruktiven mußte das Konstruktive derer sichtbar gemacht werden, die sich mit aller Kraft für die Beseitigung der materiellen und geistigen Trümmer einsetzten, die mit leeren Händen und leerem Magen sich in die Trümmerberge bohrten, und planvoll sortierend bargen, was aus der unseligen Hinterlassenschaft noch verwertbar erschien.²⁰⁴

Hier kann ein Bogen zurück zur Arbeiterbewegung, aus der Peter kam, gespannt werden. In der Arbeiterfotografie war es wichtig, durch kritische soziale Reportagen und aktuelle Berichterstattung die Menschen positiv zu beeinflussen, denn die Überzeugungskraft von Bildern war für sie von großer Bedeutung. Die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* versuchte in den zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre durch verschiedene Mittel wie Bildberichte, Fotomontagen oder Satire Leben und Kampf der Arbeiter überzeugend darzustellen, auf die sich jeweils ergebenden politischen

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd., S. 145–145a.

Aufgaben hinzuweisen und die Gemeinsamkeiten aller Werktätigen zu betonen. Das Foto wurde wichtigstes Agitationsmittel im Klassenkampf.²⁰⁵ Davon inspiriert wollte Peter in seinem Fotoband auch die Anstrengungen zum Wiederaufbau im Bild deutlich machen. Die offiziellen Forderungen entsprachen also seiner Einstellung, die gemeinsame Aufbauarbeit der Dresdner Bevölkerung zu zeigen und nicht zuletzt als gemeinschaftsstiftende Aufgabe darzustellen.

Eine Reihe von Aufnahmen entstanden gemeinsam mit dem Fotografen Willi Roßner. Nach Aussagen der ehemaligen Lektorin Werner des *Fotokinoverlages* gab es ursprünglich den Plan, eine Auswahl dieser Fotografien gemeinsam in einem Buch zu veröffentlichen.²⁰⁶ Durch die Übergabe einiger seiner eignen Bilder an die Landesregierung für ein Archiv und die daraus resultierenden Gespräche mit der *Dresdener Verlagsgesellschaft* sah Peter offensichtlich eine Chance für die alleinige Gestaltung einer Publikation. Das Ergebnis ist das Buch von der Dresdner Tragödie: *Dresden – eine Kamera klagt an*.

3.3.4 Konzeption und Genese

In seinen Lebenserinnerungen vom April 1960 beschreibt Richard Peter die Entstehungsgeschichte der Publikation folgendermaßen:

Dann [wahrscheinlich Anfang 1950, Anm. d. Verf.] erst begann ich zu sichten und den Extrakt aus dem Berge der Negative zu ziehen. Mit etwa 200 Kopien ging ich zur damaligen Landesregierung und bot sie als Anfangsbestand für ein Landesarchiv an. Man bat mich, sie einige Tage behalten zu dürfen. Zwei Tage später bekam ich Besuch. Der Bildband war Regierungsbeschluß – vor mir standen die Paten – zwei Herren von der Dresdener Verlagsgesellschaft. Dann wurde ich 5 Tage lang eingesperrt... in ein ruhiges Zimmer des Verlages, in dem ich alles an den Platz gebracht bekam, zu essen, zu trinken, zu rauchen... In Hast und Eile mußte ich die Typographie erledigen. Sehr früh am sechsten Tage fuhr die Verlagsleitung nach Berlin zum

²⁰⁵ Vgl. zum Thema Arbeiterfotografie Bütthe (Mitarb.): *Der Arbeiter-Fotograf*, 1977, oder Rinka (Hrsg.): *Fotografie im Klassenkampf*, 1981.

²⁰⁶ Gespräch der Autorin mit Frau Werner am 13.9.2006.

künstlerischen Beirat. Am Nachmittag gegen 2 Uhr kam ein Telegramm: ‚papierscheck für 50 000 auflage genehmigt – gratulieren – verlagsleitung‘.²⁰⁷

Laut Peter kam die Veröffentlichung also eher zufällig zu Stande. Angeblich hatte er für die Gestaltung eines ersten Entwurfes des Bildbandes gerade mal fünf Tage Zeit, bevor die Verlagsleitung nach Berlin fuhr, um beim *Kulturellen Beirat für das Verlagswesen* die Umschreibung der Druckgenehmigung mit entsprechender Lizenz für die geplante Publikation zu beantragen. Betrachtet man jedoch die Unterlagen im Hauptstaatsarchiv Dresden, stellt man fest, dass, anders als behauptet, sich der Entstehungsprozess über einen längeren Zeitraum erstreckte.

Nachdem Peter im Frühjahr 1950 der Landesregierung Fotografien als Anfangsbestand für ein Landesarchiv angeboten hatte, erhielt die *Dresdener Verlagsgesellschaft* durch ein Telefonat mit Wilhelm Lohrenz vom Volksbildungsamt des Rates der Stadt Dresden am 24. Mai 1950 die Nachricht, dass Richard Peter mögliches Fotomaterial für die Publikation *Bilddokument Dresden 1933/1945* besitzt.²⁰⁸ Der Oberbürgermeister Walter Weidauer wünsche überdies, dass mit dem Fotomaterial die geplante Veröffentlichung von Schaarschuch ergänzt würde und sich der Verlag mit dem Fotografen Peter in Verbindung setzen solle. Weiterhin teilte Lohrenz mit, dass der Oberbürgermeister das Geleitwort zum Bildband zu schreiben gedenke und das bereits fertig gestellte Vorwort des Verlages beibehalten werden könne. Weidauer sei zudem an einem schnellen Erscheinen interessiert.

In der Vorbereitungsphase für die Publikation gab es unterschiedliche Überlegungen für ein Vorwort. In den Akten des Hauptstaatsarchivs Dresden finden sich zwei Fassungen des Verlages, ein Einführungstext von Richard Peter und die Bitte an den Oberbürgermeister Walter Weidauer um eine Einleitung. Während der Planung zu Kurt Schaarschuchs *Bilddokument Dresden* hatte die Verlagsleitung bereits einleitende Worte verfasst.²⁰⁹ Diese bildeten den Ausgangspunkt für ein überarbeitetes, aber

²⁰⁷ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 145a.

²⁰⁸ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Notiz der Verlagsleitung vom 24.5.1950. Es ist nicht anzunehmen, dass die Verlagsleitung keinerlei Kenntnis vom Fotografen Peter gehabt hat und durch seine Fotografien völlig überrascht worden ist. Zum einen wurden Peters Aufnahmen – v. a. des Wiederaufbaus – in Illustrierten wie *Zeit im Bild* veröffentlicht, zum anderen liegt nahe, dass sich Peter und Grabs durch ihre Mitgliedschaft im Touristenverein *Die Naturfreunde* und gemeinsame Wanderungen in der Sächsischen Schweiz in den zwanziger Jahren kannten.

²⁰⁹ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1206.

nicht realisiertes Vorwort des Verlages, das sich in zehn Absätzen gliedert.²¹⁰ Begonnen wird darin mit der Gegenüberstellung Dresdens und der antiken Städte Pompeji und Herculaneum, die im Jahr 79 durch den Vesuvausbruch, also durch eine Naturkatastrophe, zerstört wurden. Im Vergleich dazu versank die sächsische Hauptstadt „in einer Nacht durch Menschenhand“²¹¹. Angeklagt werden die „höllischen Entladungen der anglo-amerikanischen Bombergeschwader“ und die entfachten „Phosphorgluten“, die Menschen in den Tod rissen und Bauwerke zerstörten. Trauer, zugleich aber auch eine Glorifizierung der Stadt Dresden klingen durch die Worte „eine der schönsten Städte der Erde“ und „deren Schöpfungen der Welt Jahrhunderte bewundert zuströmten“ an. Hier greift der Verlag die offizielle Propaganda wieder auf, die Dresden als einzigartige und unschuldige Kulturstadt darstellt. Die Absätze vier bis sechs nehmen jeweils den Titel des Bildbandes auf und verweisen auf die scheinbar objektive Anklage der Kamera und nicht die des Menschen. Die Verbrechen der Nationalsozialisten werden nicht explizit genannt, aber durch die Verwendung eines Begriffes aus dem Sprachschatz des Nationalsozialismus und die damit einhergehende Formulierung, dass die Fotografien „Dokumente entarteten Kriegswahns“ seien, impliziert. Direkt angeprangert werden jedoch die Amerikaner und Briten durch die rhetorische Frage: „War das Krieg oder Verbrechen?“ Durch die Antwort „Der Ausgang des Krieges war entschieden als das geschah!“ wird Kritik an der Bombardierung geübt, und werden die Luftangriffe am Ende des Krieges als vorsätzliche Gräueltat ohne jeden militärischen Nutzen dargestellt. Im sechsten Absatz werden die Betrachter der Fotografien aufgefordert, sich die „Gewissensfrage: Krieg oder Frieden?“ zu stellen. Damit soll zum einen mit Hilfe der Bilder die Erinnerung an die Schrecken des Krieges wach gehalten werden. Zum anderen ist das Vorwort ein Ausdruck des Kalten Krieges: Indirekt werden die Aufrüstungs- und Remilitarisierungspläne der kapitalistischen Länder kritisiert. Die letzten vier Absätze gelten dem Thema Wiederaufbau. Die Leistung der Bevölkerung bei diesem wird hervorgehoben und der Erfolg gefeiert. Mit der Parole „Dresden schafft und baut weiter!“ wird optimistisch in die Zukunft geblickt und der Friedenswille nochmals bekundet. Mit dieser Reihenfolge der Themenschwerpunkte greift das Vorwort der

²¹⁰ Siehe Anhang der Dissertation, Kapitel 6.4.4.

Das Vorwort ist nur mit *Der Verlag* unterzeichnet, nicht namentlich gekennzeichnet und nicht datiert. Wahrscheinlich ist es im Juli 1950 auf Grundlage eines älteren geplanten Vorwortes für das Buch von Schaarschuch entstanden.

²¹¹ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316. Weitere Zitate ebenda.

Verlagsleitung die Gliederung der Fotografien im Buch auf: Die einstige Schönheit, Trümmer und Wiederaufbau.

Aus den Geschäftsakten der *Dresdener Verlagsgesellschaft* im Hauptstaatsarchiv Dresden lassen sich für die Publikation *Dresden – eine Kamera klagt an* Arbeitsabläufe sowie Einflussnahmen des Verlages rekonstruieren. Der Verlag regelte alle produktionstechnischen Einzelheiten sowie den Schriftverkehr mit den politischen Gremien der Stadt Dresden und dem *Kulturellen Beirat für das Verlagswesen*²¹² in Berlin, der über die Druckgenehmigung für geplante Bücher der Verlage entschied und damit auch die Lizenznummern vergab. Die Geschäftsleitung musste somit die Buchproduktion mit den entsprechenden Behörden abstimmen und gab deren Empfehlungen bzw. Beschlüsse an den Autor Richard Peter weiter. Informationen über die Rolle bzw. den Einfluss des Verlages auf die Bildauswahl, das Layout und den Aufbau des Bildbandes *Dresden – eine Kamera klagt an* sind den Archivalien leider nur teilweise zu entnehmen. Um die Einflussnahme nachvollziehbar zu machen, werden im Folgenden die Forderungen zur Zusammenstellung des Materials und nach optimistischen Bildinhalten aufgeführt.²¹³

Aufgrund von Weidauers Interesse wurden der Verlagsleitung von Richard Peter 148 Fotos vorgelegt, die diese erneut mit einem Vertreter der Stadt Dresden besprach.²¹⁴ Zudem wurde Peter in einem Brief mitgeteilt, dass Weidauer ein Entwurf für die Publikation vorgelegt werden soll, der eine Zusammensetzung des vorgesehenen Bild- und Textmaterials unter den folgenden Gesichtspunkten beinhaltet:

- a) das, was aus der Schönheit der Vergangenheit Dresdens erscheint;
- b) die Auswahl der Bilder der Vernichtung Dresdens;

²¹² Der *Kulturelle Beirat* (Januar 1947–August 1951) war der *Deutschen Verwaltung für Volksbildung* zugeordnet. Er erteilte zunächst Verlagslizenzen und kontrollierte Verlagspublikationen, allerdings nur für einen Teil der Verlage in der SBZ (parallel dazu: Informationsabteilung der SMAD). Hauptaufgabe war die ‚Kontrolle über den ideologischen Inhalt‘ in der Literatur. Im Jahr 1947 veränderten sich die Aufgaben und Strukturen des Beirates, er war nun u. a. für die Begutachtung der Verlagsplanung nach Dringlichkeitsstufen und für die Papierzuteilung verantwortlich (Vorsitzender: Erich Weinert und ab 1.8.1947 Otto A. Kiemeyer). Vgl. zur Geschichte des Kulturellen Beirates Gansel: *Parlament des Geistes*, 1996.

²¹³ Otto A. Kiemeyer schrieb dazu: „Über jeder Verlagsplanung sollte heute stehen nicht der Wille zum Geldverdienen, sondern zur Erfüllung der verlegerischen Mission, d. h. zu aktiver Mitarbeit am geistigen Neubau Deutschlands.“ Kiemeyer: *Der Kulturelle Beirat und das Verlagswesen*. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 114 (1947) H. 34, S. 329–330 und 335–336, hier S. 335.

²¹⁴ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Brief der Verlagsleitung an Richard Peter vom 5.6.1950. Der Name des Vertreters der Stadt Dresden wird in diesem Brief nicht genannt.

c) die Ergebnisse des Neuaufbaues.²¹⁵

Eine Gewichtung zugunsten der Aufbaubilder wird durch folgende Sätze der Verlagsleitung deutlich: „Wir sind persönlich der Meinung, daß nur ‚Der Mensch nach dem Zusammenbruch‘ vielleicht noch in einigem Bildwerk besonders charakterisiert werden könnte. Vor allem muß natürlich der Wiederaufbau erscheinen.“²¹⁶

Im Zusammenhang mit der Gestaltung des Bildmanuskriptes sind wahrscheinlich auch die sieben maschinengeschriebenen Seiten von Richard Peter mit dem Titel *Dresden. Eine Kamera klagt an...* entstanden.²¹⁷ Dieses ebenfalls unveröffentlichte Vorwort beginnt mit der Trauer über die einst schöne Stadt sowie der Überzeugung, dass die Zerstörung von Dresden „ein Verbrechen [war]; das [...] nichts mehr mit strategischer Notwendigkeit zu tun [hatte].“²¹⁸ Richard Peter benennt als Täter die von ihm als „SS-Horden“²¹⁹ bezeichneten Nationalsozialisten. In diesem Zusammenhang klagt er ohne jede weitere Differenzierung auch die Amerikaner und Briten an. Zur Beschreibung der Zerstörung vom 13./14. Februar 1945 verwendet er den Augenzeugenbericht einer jungen Angestellten des Telegraphen-Amtes. Er zitiert ihre Aufzeichnungen aus den Tagebuchblättern, ohne jedoch die Quelle anzugeben. Augenzeugenberichte wie dieser lieferten Peter ein so eindringliches Bild des schier Unfassbaren, dass er beschloss, „diese Geschehnisse der Nachwelt zu erhalten.“²²⁰ Zunächst kamen ihm Zweifel, ob er die grauenvollen Bilder der Leichen aus den geöffneten Kellern veröffentlichen sollte. Seine vorerst ablehnende Haltung dazu wandelte sich durch die politische Entwicklung in Westeuropa und die Bedrohung durch die Existenz der Atombombe. Einen Vergleich zu Berlin, Hamburg²²¹ und Köln ziehend beklagt er die verheerende Zerstörung einer „der schönsten

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

Der Appell für Aufbaubilder war, wie bereits beschrieben, ein wichtiger Punkt in Publikationen wie *Dresden – eine Kamera klagt an*. Auch aus Gesprächen mit dem Enkel Peters, Wolfgang Peter, ging hervor, dass der Verlag das Verhältnis von Trümmer- und Leichenbildern zugunsten der Aufbaubilder verschoben wissen wollte. Dem musste Richard Peter entsprechen.

²¹⁷ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493. Von dem Text Peters existieren zwei undatierte Versionen mit geringen Unterschieden, die wahrscheinlich im Juni 1950 entstanden sind. Am 17.6.1950 gab Peter sein Vorwort der Verlagsleitung zur Einsichtnahme mit. Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316. Die längere Version findet sich im Anhang der Dissertation, Kapitel 6.4.2.

²¹⁸ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ende Juli und Anfang August 1943 wurde Hamburg mehrfach von alliierten Bombern angegriffen. Dabei gelang es zum ersten Mal durch gezielte Bombenabwürfe einen Feuersturm zu entfachen.

Großstädte Europas in weniger als 24 Stunden“²²². Diese Ausführungen waren vollkommen konform mit der Linie der offiziellen Erinnerungskultur. Im Jahr 1950 galt Dresden wieder verstärkt als „symbolhaftes Beispiel für die Schrecken des Bombenkriegs [...], einzigartig in seinem dreifachen Superlativ aus Schönheit, Kulturwert und Zerstörung.“²²³ Peter bezeichnet die Bombardierung als die „letzte und gewaltigste Demonstration auf dem europäischen Kriegsschauplatze.“²²⁴ Aber seiner Meinung nach waren die Menschen nicht geneigt, daraus zu lernen. Ganz im Gegenteil, die Menschheit habe das Leid, die Entbehrungen und vor allem die Urheber der Katastrophe vergessen. Peter warf den USA vor, aus Profitinteresse geplant zu haben, „ganz Europa einschließlich der Sowjetunion soweit zu schwächen, daß dieser Kontinent auf Jahrzehnte hinaus aus dem Spiel der Kräfte scheiden sollte.“ Übereinstimmend mit der offiziellen Propaganda und sicher auch entsprechend seiner eigenen Überzeugung betonte Peter, dass es anders käme und sich die ‚friedliebenden Völker‘ mit der Sowjetunion verbünden und der „Ruf nach einem baldigen, gerechten und dauerhaften Frieden“ immer lauter würde. Dieser Text endet mit der folgenden Begründung für die Herausgabe des Bildbandes: „Dieses Buch will nicht mehr und nicht weniger, als daß dies nicht vergessen wird.“

Zusätzlich verfasste Richard Peter drei Kurzgeschichten mit folgenden Titeln²²⁵:

- *Ernster Disput zwischen heiterem Barock*
- *Franz Schmith und seine rote Brille*
- *Aufbau. Ein Mann holt Karbid*

In der ersten Geschichte geht es um das Gespräch zwischen einem sächsischen Steinmetz und einem Amerikaner über die Zerstörung des Zwingers, der als international bekanntes Meisterwerk herausgestellt wird. Der Steinmetz macht die Amerikaner für diese sinnlose Vernichtung verantwortlich und klagt unter anderem ihr Wirtschaftsstreben, ihre Rolle als Besatzer in Deutschland und als Spalter Deutschlands an. Der Amerikaner verteidigt sein seiner Meinung nach demokratisches Land und versucht die Bombardierung damit zu rechtfertigen, dass Krieg gewesen sei. Er

²²² SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493.

²²³ Neutzner: Vom Anklagen zum Erinnern. In: Reinhard, Neutzner und Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 128–163, hier S. 142.

²²⁴ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493. Weitere Zitate ebenda.

²²⁵ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493 und Anhang der Dissertation, Kapitel 6.4.3. Diese drei Kurzgeschichten entstanden wahrscheinlich mit dem Vorwort in Juni 1950. Sie wurden später auch nicht publiziert.

bedauert die Zerstörung, aber es sei nicht seine Schuld gewesen. Entsprechend der offiziellen Propaganda in der DDR, lässt Peter den Steinmetz entgegnen, dass es genauso wenig seine Schuld als Antifaschist gewesen sei, dass Hitler den Krieg begonnen habe.

Franc Shmith wird in der zweiten Erzählung vorgeworfen, dass er beim Nachtangriff vom 13. zum 14. Februar seine eigenen Verwandten in Dresden durch Bomben umgebracht hätte. Die Verwandten seien im Luftschutzkeller einen qualvollen Tod gestorben, was 14 Monate später die Kamera Peters auch dokumentiert habe. Hier nimmt Peter einen Bezug zum Bildband, der die Mumien abbildet und somit das Vergessen verhindern will. Franc Shmith wird aufgefordert, sich ohne rosarote Brille anzusehen, was die Bombardierungen angerichtet haben. Auch in dieser Geschichte werden die Amerikaner angeklagt und Kritik an deren Kapitalismus geübt.

In der letzten Episode wird die uneigennützigste Kraftanstrengung eines Mannes gelobt, der für seinen Betrieb unter schwierigsten Umständen Karbid besorgt und damit den Wiederaufbau vorangetrieben hat.²²⁶ Gleichzeitig wird die Volksnähe und Zuversicht Wilhelm Piecks betont. Peter würdigt am Ende des Textes alle selbstlosen Menschen, die seit Kriegsende den Aufbau mitgetragen haben.

Diese drei Kurzgeschichten waren von Peter für die Publikation im Bildband geplant. Sie spiegeln die Dreiteilung des Buches wider: Zerstörte Gebäude, der Mensch als Bombenopfer und Wiederaufbau. Obwohl die Zeilen Peters der offiziellen Propaganda entsprechen, sprach sich die Verlagsleitung gegen die Übernahme sämtlicher Texte aus. In einem Brief an Walter Weidauer äußerte sich die Verlagsleitung dazu wie folgt:

Wir halten deren Verwendung nicht für ratsam. Zu verwenden wäre ggf. aus dem Text ‚Dresden – eine Anklage‘ der Bericht auf Seite 2, evtl. mit der Überschrift ‚Ein Erlebnisbericht aus vielen. Das nachstehende Hohelied eines Helden schrieb eine 19-jährige Telegrafistin.‘ Weiter könnte noch der Aufbau-Artikel ‚Ein Mann holt Karbid‘ erwogen werden in einer entsprechenden Umarbeitung.

²²⁶ In dieser Erzählung nimmt Peter die Geschichte des bekannten DEFA-Films *Karbid und Sauerampfer* vorweg, der 1963 erschien. In diesem besorgt ein Mann unter schwierigen Bedingungen Fässer mit Karbid für den Wiederaufbau von Dresden. Der Plot wurde vom Film aufgegriffen, da er für die Nachkriegsjahre zeittypisch war. Dass Peter diese Thematik im Buch aufnehmen wollte, unterstreicht die Originalität seiner Gedanken.

Wir sind jedoch der Meinung, daß die Bilddokumente für sich sprechen, mit wenig Text beschriftet werden und in einem Vorwort nach allen Seiten hin abgewogen wesentliches zu bemerken ist. In diesem Sinne haben wir als Verlag die jetzt erfolgte Vorlage zusammengestellt. Als Schlußblatt denken wir uns, daß der Aufruf des Ständigen Komitees des Weltfriedenskongresses zum Abdruck kommen könnte. Angesichts der im Buch abgerollten Bilddokumente halten wir das für einen zweckvollen Abschluß des Buches.²²⁷

Richard Peter hatte zudem eine Artikelbeigabe des Genossen Gerhard Ziller, Minister für Arbeit und Verkehr, vorgeschlagen. Aber ein Buch über Dresden sollte laut Verlagsleitung nur ein Geleitwort des Oberbürgermeisters enthalten.²²⁸ Ob das Vorwort von Walter Weidauer jemals geschrieben wurde, ist unbekannt, da es sich nicht in den Akten des Hauptstaatsarchivs befindet.

Von Richard Peter findet sich in den Akten zusätzlich eine maschinengeschriebene Seite, handschriftlich mit seinem Pseudonym Peri unterzeichnet, mit folgendem Wortlaut:

Das schöne Dresden

Sieben Monate nach der Katastrophe sah ich es wieder. Das es anders sein würde, als es in meiner Erinnerung lebte, war selbstverständlich. Das aber meine schlimmsten Vorstellungen übertroffen wurden von dem Ausmaß der Wirklichkeit, das gab mir den Entschluß ein, diese Blätter zu schaffen. Bettelarm kam ich aus der Gefangenschaft. Und diese Armut verwandelte sich in Ohnmacht beim Anblick des Trümmerhaufens, unter dem meine Kameras lagen. Ich will die Wege nicht aufzeigen, die mich zum ersten, kümmerlichen Aufnahmegerät brachten – sie waren lang und krumm – aber ich muß mich der Pflicht entledigen, summarisch all denen zu danken, die mir später in selbstloser Weise weitergeholfen haben, mit zeitweiligen Leihgaben an Kameras und Aufnahmematerial.

Da ich sieben Monate zu spät kam, mußte ich das Fehlende suchen. Es war nicht viel, aber was ich fand, ist dokumentarisch so wertvoll, daß ich denen, die es mir freundlicherweise überliessen ebenfalls danken möchte. Es sind dies die Herren: W. Hahn, Dresden, mit den Bildern auf Seite 58, der Dresdner Bilderdienst E. Pohl und E. Höhne auf den Blättern 59, 61 und 66 oben, 82 und 83 unten – und B. Braun mit der Seite 79.

²²⁷ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Brief der Verlagsleitung an Walter Weidauer vom 5.7.1950.

²²⁸ Vgl. Ebd.

Was zu den Bildern selbst zu sagen ist, steht auf dem Blatte zuvor. Sie bedürfen keines weiteren Kommentars. Sie sind die unbestechlichen Zeugen der ungeheuren Tragödie – Dresden – und sie wollen nur das diese nicht vergessen wird.²²⁹

Aus der Aktenlage geht nicht hervor, wofür die Niederschrift geplant war. Vergleicht man aber die Zeilen mit der Seite *Dank und Anerkennung* im erschienenen Buch, dann wirkt dieser Text wie eine ausführlichere Fassung. Diese Ausführlichkeit korrespondiert mit dem geplanten umfangreichen Vorwort von Richard Peter, der offensichtlich umfassendere Texte in seiner Publikation bevorzugt hätte. Das ist keineswegs überraschend, strebte er doch in seiner Pressearbeit die Einheit von Wort und Bild an.

Das zusammengestellte Bildwerk wurde im Juli 1950 Walter Weidauer und Wilhelm Lohrenz unterbreitet.²³⁰ Der Oberbürgermeister wurde zudem um ein Befürwortungsschreiben an den *Kulturellen Beirat* gebeten. Auch die Verlagsleitung verfasste einen Brief an den gleichen Adressaten. Erich Fleschhut schreibt darin folgendes:

In Anbetracht der bevorstehenden Wahlen innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik, die nicht nur für Gesamtdeutschland, sondern für den Frieden der Welt eine entscheidende Bedeutung haben, glaube ich, folgende berechtigte Bitte aussprechen zu dürfen:

Das bereits von Kulturellen Beirat genehmigte Werk

Bilddokument Dresden 1933/1945

war von Herrn Landtagspräsidenten Buchwitz wie auch von Herrn Oberbürgermeister Weidauer als Propaganda- und Friedensmittel angesehen worden, die wir jetzt unbedingt in den Vordergrund stellen müssen. Dabei waren sich die Obengenannten bewußt, daß das Buch in seiner ideologischen und seiner Friedenswerbung unbedingt ausgebaut und erweitert werden mußte. [...]

Wie schon oben erwähnt, liegt die Druckgenehmigung vor, und wir halten nur eine entsprechende Umschreibung des Titels und des Autors für erforderlich.²³¹

²²⁹ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316. Wahrscheinlich verfasste Peter diesen Text im Juli 1950.

²³⁰ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, 1316, Briefe der Verlagsleitung an Walter Weidauer vom 5.7.1950 und an Wilhelm Lohrenz vom 15.7.1950.

²³¹ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Brief der Verlagsleitung an den Kulturellen Beirat vom 20.7.1950. Am 15. Oktober 1950 fanden in der DDR die Volkskammerwahlen, zusammen mit den Landtags- und Kommunalwahlen, statt.

Die Publikation steht damit in den sich zuspitzenden Auseinandersetzungen des Kalten Krieges an einer seiner ideologischen Hauptfronten – der Friedenspropaganda. Am 20. Juli 1950 notierte Rudolf Pachnicke nach einer Besprechung mit dem Fotografen:

Herr Peter hat mir [sic!] mir das gesamte Bildwerk nochmals Seite für Seite durchgesprochen. So wie es Herr Fleischhut zum Schluß angelegt hat, findet es seine volle Zustimmung. [...] Ich habe Herrn Peter verständigt, daß wir, sobald das Manuskript aus Berlin zurück ist, ihn verständigen, damit er in einem bei ihm noch befindlichen Blankomuster die endgültigen Größen und Texte festlegen kann.²³²

Das heißt, dass sich der Verlag mit Richard Peter über die Auswahl und Anordnung der Bildfolge abstimmte. Offensichtlich war Peter vom Verlag für die Bildunterschriften und die Bildgestaltung autorisiert. Dies korrespondiert mit seinen Lebenserinnerungen, in denen er schreibt, dass er fünf Tage lang in ein ruhiges Zimmer ‚eingesperrt‘ wurde und in Eile die Typographie erledigen musste, auch wenn Peters knappe Zeitschiene mit Vorsicht zu betrachten ist.²³³ Eine Mitarbeit oder Einflussnahme eines ausgebildeten Lektors auf die Bildfolge und deren Gestaltung lässt sich nicht nachweisen. Gegen einen Lektor spricht außerdem, dass die Platzierung der Abbildungen mit den entsprechenden Bildunterschriften auf den Seiten manchmal etwas willkürlich und gestalterisch unglücklich wirkt. So wird zum Beispiel durch die Platzierung der ganzseitigen Abbildung S. 38/39 *Kaufhaus Prager Straße* links die Wirkung der Aufnahme *Städtische Verwaltungsgebäude* beeinträchtigt (Abb. 6).

Jedoch gab es sowohl von der Verlagsleitung als auch vom *Kulturellen Beirat für Verlagswesen* Vorgaben für die Gestaltung. Der Verlag forderte – wie bereits erwähnt – eine besondere Gewichtung der Aufbaubilder. Der *Kulturelle Beirat* genehmigte nach Begutachtung der Fotografien alle Aufnahmen und schlug lediglich kleine Änderungen, die Reihenfolge betreffend, vor. Die Verlagsleitung teilte Richard Peter die vom *Kulturellen Beirat* angeregten Veränderungen zur Bildfolge am 22. Juli 1950 mit:

²³² SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316. Notiz der Verlagsleitung vom 20.7.1950.

²³³ Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 145a. In den Akten findet sich der Hinweis, dass der Verlag Peter Arbeitsräume für die Arbeiten am Gesamtmanuskript zur Verfügung stellte. Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Notiz der Verlagsleitung vom 17.6.1950.

1. Die für den Schluss vorgesehenen zwei Bilder ‚Zwingerwall‘ und ‚Sophienkirche‘ und ‚Von der Neustadt zur Altstadt‘ (84 und 85) müssen am Anfang des Werkes mit eingebaut werden. Dafür sollen auf diesen beiden Seiten die wunderbaren Bilder von S. 26 und 27 ‚Wiederaufbau Neues Rathaus – neu erstanden‘ zu stehen kommen. Begründung dafür: So weit sind wir bis jetzt beim Neuaufbau der Stadt Dresden gekommen und nun als abschließendes Bild ‚Weiter im Neuaufbau‘.

Wir überlassen es Ihnen, wo Sie die zwei Bilder von S. 84 und 85 am Anfang einbauen.

2. Als Krönung beim ‚Tod von Dresden‘ wurde von seiten des Kulturellen Beirates angeregt, als abschliessendes Bild eine Nachtaufnahme des Luftangriffes der Anglo-Amerikaner vom 13./14. Februar 1945 wiederzugeben, sofern davon überhaupt eine brauchbare Aufnahme existiert.²³⁴

Der ersten Anregung leistet Peter Folge. Dem zweiten Vorschlag zur Einfügung einer Fotografie des Angriffs ist nicht entsprochen wurden, da nur eine Nachtaufnahme eines unbekannten Fotografen mit Leuchtbomben existierte, auf der Dresden als Stadt aber nicht zu erkennen war.

In einem weiteren Brief an den *Kulturellen Beirat* vom 22. Juli 1950 bat die Verlagsleitung um die „Umschreibung des Bilddokumentes Dresden auf den nunmehr endgültig feststehenden Titel: ‚Dresden – Eine Kamera klagt an‘.“²³⁵ Außerdem teilte sie mit, dass „die Zusammenstellung und Gestellung der Bilder von Herrn Richard Peter, Dresden, erfolgte. Vom alten Bilddokument ‚Dresden 1933–1945‘ des Herrn Schaarschuch sind keine Bilder verwendet worden.“²³⁶ Zur Wahl des Titels gibt Peter in seinen Memoiren leider keine Auskunft und auch in den Verlagsakten findet sich kein Hinweis darauf. Vermutlich wurde der Buchtitel von Richard Peter selbst gewählt, da er auch seinen Einführungstext so überschrieb.

In der endgültigen Ausgabe findet sich keines der geplanten Vorworte. Aus den Quellen gehen auch die Gründe nicht hervor, weshalb letztendlich das Gedicht von Max Zimmering mit dem Titel *Dresden* anstelle eines Vorwortes verwendet wurde. In den Unterlagen des Hauptstaatsarchivs ist nur eine ältere Fassung dieses Gedichtes,

²³⁴ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Brief der Verlagsleitung an Richard Peter vom 22.7.1950.

²³⁵ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr.1316, Brief der Verlagsleitung an den Kulturellen Beirat vom 22.7.1950.

²³⁶ Ebd.

überschrieben mit *Du Stadt am Strom*, überliefert.²³⁷ Der *Kulturelle Beirat* hatte offensichtlich betreffs der Verse Änderungswünsche, wie in einem Brief der Verlagsleitung an den Beirat deutlich wird. „Wir freuen uns, daß der Dichter Ihre wertvollen Anregungen in der nun vorliegenden Fassung eingearbeitet hat“²³⁸ schrieb der Verlag am 4. August 1950 und sandte die überarbeitete Version zur Prüfung erneut nach Berlin. In der endgültigen Form des aus zehn Strophen bestehenden Gedichtes wird der Verlust des Glanzes, „der einst in deinen Augen lag“²³⁹, beklagt und betont, dass die Stadt „der Phosphortod gezeichnet hat“. Das Gedicht benennt ebenfalls als Verantwortliche für die Zerstörung der Stadt die Nationalsozialisten und die Amerikaner durch die folgenden Worte: „Der Glanz, [...] er musste weichen durch die eigne Schmach und durch die Schmach, die Wallstreets Namen trug.“ Die eigene Mitverantwortung wird hier zwar nicht geleugnet, aber die propagandistische Auseinandersetzung des Kalten Krieges deutet sich bereits an, indem der amerikanischen Hochfinanz die Verantwortung für die Zerstörung unterstellt wird. Gleichzeitig wird der ‚Rotarmist‘ als Retter gefeiert. Das Hauptthema des Gedichtes ist für Zimmering jedoch der Wille zu „ungebrochnem Lebensmut“ und zum Wiederaufbau. Durch die Zeilen „[...] und deine Schuttgebirge überwand und singen lernte im geeinten Chor“ entstand ein Bezug zu den Entrümmerungs- und Aufbaubildern von Peter, in denen er ein gemeinschaftliches Zupacken in Szene gesetzt hatte.

Max Zimmering versucht in seinem Gedicht bildlich zu argumentieren, um an das Publikum zu appellieren und auf breiteste Leserkreise zu wirken. Er personifiziert die Stadt durch solche Worte wie ‚Antlitz‘ oder ‚in deinen Augen‘. Die Stadt wurde zwar ‚durch Feuerhagel‘ vernichtet, aber hat bereits neuen Lebensmut. Dresden ist für Zimmering „Ort der Sehnsucht nach Beseitigung der Trümmer in der Stadt wie in den Köpfen der Bewohner, Metapher des Wiedererstehens und des Blühens.“²⁴⁰ Er tritt für eine sozialistische Gesellschaft sowie den Aufbau einer sozialistischen Stadt ein. „Das Gedicht soll die Zustimmung zu politischen Haltungen und Gedanken der

²³⁷ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316. Siehe Anhang der Dissertation, Kapitel 6.4.5 und 6.4.6.

²³⁸ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Brief der Verlagsleitung an den Kulturellen Beirat vom 4.8.1950.

²³⁹ Zimmering: Dresden. In: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), o. S. Weitere Zitate ebenda.

²⁴⁰ Riedel: Max Zimmering. In: Geerdts (Hrsg.): Literatur der DDR, 1972, S. 113–129, hier S. 114.

Zeit herausfordern, die vom humanistischen Vorwärtstreben der Menschheit bestimmt sind.“²⁴¹

Die ältere Fassung des Gedichtes ist um vier Strophen kürzer. Es fehlen die Zeilen, die die sowjetische Armee als Befreier ehren, die den Widerständler würdigen, die vor einer erneuten Kriegsgefahr warnen sowie der Appell für Frieden am Schluss der endgültigen Verse. Die Neufassung schafft eine zusätzliche Gewichtung, die die offizielle politische Linie unterstreichen sollte. In der Strophe zum ‚Rotarmist‘ wird der Sieg allein der sowjetischen Armee zugeschrieben, damit implizit der Sieg des Sozialismus gewürdigt und die freundschaftliche Verbindung zur Sowjetunion unterstrichen. Die kommunistischen und Arbeiterparteien werden als führende Kraft in der Widerstandsbewegung propagiert, die für Beendigung des Krieges durch den Sturz der Hitlerregierung und für den Aufbau eines neuen demokratischen Deutschland gekämpft hätten. Die letzten zwei Strophen warnen, mahnen und rufen zum Frieden auf. Sie bilden mit dem *Aufruf des Ständigen Komitees des Weltfriedenskongresses* am Ende des Buches eine Klammer für die Aufnahmen Peters.

In den übernommenen Strophen existiert nur ein signifikanter Unterschied. Die Anklage der Verantwortlichen für den Untergang Dresdens ist im Gegensatz zu der publizierten Fassung allgemeiner gehalten, wenn es heißt: „durch die eigne Schmach und durch die Schmach, die fremden Namen trug.“²⁴² In der veröffentlichten Version wird durch die Nennung der Wallstreet dem kapitalistischen Finanzkapital die Schuld zugeschrieben.

Nach der Genehmigung des *Kulturellen Beirates* sandte der Verlag die bereits erteilte Druckgenehmigung für Schaarschuchs *Bilddokument Dresden* zurück, „da Sie uns hierfür eine andere Druckgenehmigung über den neuen Titel: Peter, ‚Dresden – Eine Kamera klagt an‘ ausgehändigt haben.“²⁴³ Laut Posteingangsstempel erhielt der Verlag am 16. September 1950 vom *Kulturellen Beirat für das Verlagswesen* die umgeschriebene Druckgenehmigung Nr. 7590/50-8526/49 für 50.000 Exemplare des Buches *Dresden – eine Kamera klagt an* von Richard Peter.²⁴⁴ Diese Genehmigung ist, wie schon die erste für Schaarschuchs *Bilddokument Dresden*, auf den 23. März 1950

²⁴¹ Ebd., S. 115.

²⁴² SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316.

²⁴³ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Brief der Verlagsleitung an den Kulturellen Beirat vom 11.8.1950.

²⁴⁴ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1317, Originaldruckgenehmigung.

datiert. Für 20.000 Exemplare wurde dem Verlag zudem das erforderliche Druckpapier durch den *Kulturellen Beirat* zugewiesen.²⁴⁵

Die *Dresdener Verlagsgesellschaft* plante eine Auslieferung von insgesamt 50.000 Bänden im Herbst 1950 als Halb- und Ganzleinenbände.²⁴⁶ Erwartete höhere Einnahmen aus dem Weihnachtsgeschäft waren vermutlich eine Intention, weshalb der Verkauf des Bildbandes noch im November beginnen sollte. Die 1500 Ganzleinenbände sollten „zu Repräsentationszwecken Verwendung finden.“²⁴⁷ So wurden in einem Brief an den Sachsenverlag 50 Exemplare des Buches in Ganzleinen ausdrücklich erwähnt, die für Minister der DDR und namhafte Persönlichkeiten im Land Sachsen bestimmt waren.²⁴⁸ Namen werden in diesem Brief allerdings nicht genannt. Besonders die Ganzleinenbände sollten laut Forderung der Verlagsleitung – aufgrund mangelhafter Druckqualität – „durchgesehen werden und evtl. unschöne Stellen durch die Retusche ausgebessert werden.“²⁴⁹

²⁴⁵ Der Verlag erhielt vom Kulturellen Beirat einen Papierscheck über 4787 kg Druckpapier und zusätzlich 3750 kg Buchbinderpappe zugewiesen. In einem Brief vom 18. Juli 1950 bittet die Verlagsleitung die Landesregierung Sachsen, Referat Papier, den fehlenden Rest zur Verfügung zu stellen (d. h. 16.713 kg). Die Deutsche Handelszentrale Zellstoff und Papier erhielt eine Woche später zwei Papierschecks für die Gesamtmenge von 21787 kg Druck- und Schreibpapier. Das Papier wurde von der Patentpapierfabrik zu Penig gefertigt. Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316.

²⁴⁶ Die Produktion des Buches war bei der *Mitteldeutschen Druckerei und Verlagsanstalt GmbH Halle* (MDV) geplant. *VEB Hermes Halle/Saale* war für die Lieferung der Pappen, die für den Bucheinband benötigt wurden, verantwortlich. Aus zeitlichen Gründen wurde der Auftrag aus Halle abgezogen und der Gesamtauftrag, einschließlich der Buchbindearbeiten, vom Sachsenverlag Dresden durchgeführt. Bei der MDV, Abteilung Kupfertiefdruck, wurden im Endeffekt die Bogenauflagen der ersten zwei Zylinder gedruckt, die weiteren 10 beim Sachsenverlag. Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Protokoll einer Besprechung beim Sachsenverlag am 28.9.1950 oder Protokoll einer Besprechung mit Richard Peter am 24.10.1950. Vor allem bei den ersten 1000 abgelieferten Exemplaren waren große Produktionsmängel feststellbar. Es gab viele Reklamationen wegen der buchbinderischen Verarbeitung. Die Verarbeitung war generell mangelhaft durchgeführt worden, aber besonders die Einbandecken gaben Anlass zur Reklamation. Außerdem löste sich zum größten Teil der Innenspiegel oder wies große Blasen auf. Weitere Mängel waren gewölbte Deckel oder aufgebrochene Bindungen. Drucktechnisch waren die einzelnen Bögen recht unterschiedlich in den Farbnuancen. Gründe hierfür lagen wohl in der schlechten Qualität des Materials. Vgl. z.B. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Brief der Verlagsleitung an den Sachsenverlag vom 29.12.1950.

²⁴⁷ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Brief der Verlagsleitung an den Sachsenverlag vom 30.10.1950.

²⁴⁸ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Brief der Verlagsleitung an den Sachsenverlag vom 16.10.1950.

²⁴⁹ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Protokoll einer Besprechung beim Sachsenverlag am 30.10.1950.

Zusätzlich sollte ursprünglich eine farbige Reproduktion nach der Fotografie *Tagesabschied* von Friedrich Lüning²⁵⁰, der diese ohne Honorarforderungen zu Verfügung stellte, in das Buch integriert werden. Doch aus technischen Gründen konnte der mehrfarbige Offsetdruck nicht wie geplant auf das Schmutztitelblatt unterhalb des Textes *Richard Peter. Dresden – eine Kamera klagt an* eingehängt werden.²⁵¹ In einer Besprechung mit der technischen Leitung des *Sachsenverlages* wurde diesem mitgeteilt, „daß wir keine bunten Bilder mehr in das Werk eingehängt haben wollen.“²⁵² Stattdessen entschied sich die Verlagsleitung, die „zwischenzeitlich fertig gedruckten bunten Bilder [...] als Werbeprospekt“²⁵³ zu verwenden und als kleinen Falzprospekt in das Buch einzulegen. Nur die ersten 1000 Exemplare wurden mit dem Offsetdruck herausgegeben und in Dresden ausgeliefert.

In der Sekundärliteratur wird mit Hinweis auf die Lizenznummer²⁵⁴ sowie auf die Angaben in den Ausgaben von 1980 und 1982 als Erscheinungsjahr 1949 angegeben. Durch die Akten des Hauptstaatsarchivs Dresden und die Auflistung in der Deutschen Bibliographie der Deutschen Bibliothek²⁵⁵ ist jedoch zweifelsfrei gesichert, dass das Buch nicht vor November 1950 erschienen ist.

²⁵⁰ Friedrich Lüning (1901–1952) arbeitete ab 1928 bei der Dresdner Gas-, Wasser und Elektrizitätswerke AG (Drewag), nach dem Krieg als Direktor der Wasserwerke. In seiner Freizeit widmete er sich der Fotografie.

²⁵¹ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Besprechung mit Richard Peter am 24.10.1950 und Brief der Verlagsleitung an Friedrich Lüning vom 27.12.1950. Auf der vorletzten Seite des Buches wird Friedrich Lüning jedoch noch für eine farbige Bildreproduktion gedankt.

²⁵² SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Protokoll der Besprechung vom 20.11.1950.

²⁵³ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Brief der Verlagsleitung an Friedrich Lüning vom 27.12.1950.

²⁵⁴ Vgl. Derenthal: *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre*, 1999, S. 68. Die letzten zwei Ziffern der Lizenznummer lassen das Erscheinungsjahr erkennen. Diese Lizenznummer entspricht der Nummer der Druckgenehmigung, die der Kulturelle Beirat für Verlagswesen in Berlin vergab.

²⁵⁵ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, 1316, 1317, 1493, 1494 sowie Deutsche Bibliothek Frankfurt/M. (Hrsg. & Bearb.): *Deutsche Bibliographie 1945–1950*, Bd. 2, 1955.

3.4 Aufbau und Layout

3.4.1 Bildfolge

Es liegt nicht nur an den genau kalkulierten bildnerischen Mitteln, dass einzelne Aufnahmen Richard Peters lange Zeit im Gedächtnis bleiben, sondern auch an der beeindruckenden Bildfolge, dass der gesamte Bildband bis heute einen solch breiten Widerhall findet. Die Publikation, im Format 28x24 cm, hat einen Umfang von 96 nicht nummerierten Seiten, davon 86 Bildseiten. Diese enthalten 104 Schwarz-Weiß-Abbildungen, die zum Teil mit kurzen Bildlegenden versehen sind.

Neun Aufnahmen stammen von anderen Fotografen. Von Walter Hahn kamen zwei Fotografien, die die Verbrennungen der Leichen auf dem Altmarkt zeigen. Von Erich Pohl und Erich Höhne verwendete Peter mehrere Aufnahmen, zwei Bilder mit ‚Umsiedlern‘ leiten den Abschnitt *Der Mensch nach der Zerstörung* ein. Eine weitere Abbildung zeigt eine Flüchtlingsfamilie auf dem Trachenberger Platz in Dresden, betitelt mit *Keine Heimat*. Des Weiteren integrierte Peter in die Sequenz der Aufbau-bilder von Höhne und Pohl ein Foto mit Ziegelstapeln, eines von einem ausgebrannten Wohnblock und eines mit zwei Arbeitern beim Brückenbau, bezeichnet *Brückenbau – Balkenträger*. Die Fotografie, die den Innenraum des zerstörten Schauspielhauses zeigt, stammt von Bernhard Braun²⁵⁶. Die Angaben zu den neun Aufnahmen finden sich auf der Seite *Dank und Anerkennung* am Ende des Buches.

Die Aufteilung der Abbildungen erfolgt in drei Abschnitten bzw. Themenbereichen: Zerstörte Gebäude (inklusive Beispiele der unzerstörten Stadt); die Dresdner Bevölkerung und Flüchtlinge als Kriegsopfer sowie Wiederaufbau. Die Zerstörung der materiellen Werte und der kulturellen Schätze wird in mehr als der Hälfte des Buches thematisiert. Nach den drei einleitenden Abbildungen, die das nächtliche Dresden vor der Bombardierung zeigen, beginnt mit dem *Blick vom Rathausturm nach Süden* die Sequenz über die zerstörte Stadt. Es ist eine für den Betrachter scheinbar nicht enden wollende Aneinanderreihung erschütternder Bilder von Trümmern, Ruinen und Schuttbergen. Die allgemein gehaltene Feststellung *Überall das gleiche Bild...* auf der Seite nach dem Blick vom Rathausturm kann als Kommentar gelesen

²⁵⁶ Bernhard Braun (1.8.1901–26.5.1967) erhielt als früherer Arbeiterfotograf nach dem Mai 1945 die Zulassung als Dresdner Pressefotograf und war vorwiegend für die Dresdner Presse der SED (Tageszeitung *Sächsische Zeitung* und die Illustrierte *Zeit im Bild*) tätig. Der Nachlass befindet sich im Stadtmuseum Dresden.

werden, der nicht nur für die Abbildungen dieser Seite sondern auch für die folgenden gilt. Bei den Trümmerbildern bildet die Umkehrung von Innen- in Außenraum ein sich mehrfach wiederholendes Gestaltungselement, wobei Peter geschickt die Tageslichtverhältnisse in den desolaten Gebäuden nutzt. Als Beispiele lassen sich die Aufnahmen *Kaufhaus Prager Straße* (S. 38), *Oper – Innen* (S. 43) oder *Johanneskirche* (S. 49) anführen.²⁵⁷ In seinen Fotografien machte Peter auf den ruinösen Zustand sowohl privater als auch öffentlicher Gebäudekomplexe aufmerksam. Ines Kampe konstatiert dazu: „Die Gebäude sind hierbei in ihrer universalen Zerstörung zugleich Spiegelbild der Verfassung eines Landes und seiner Bevölkerung: in sich zerrüttet, aufgesprengt und damit schutzlos und stark verwundet den Blicken für jedermann freigesetzt.“²⁵⁸ Peters treffsichere Beobachtung veranschaulicht die Qualität seiner Aufnahmen, steht dabei allerdings im Widerspruch zu den kulturpolitischen Anforderungen der Nachkriegsjahre, die Menschen zu ermutigen und von der neuen antifaschistisch-demokratischen Ordnung zu überzeugen. Den geforderten Wertmaßstäben stand Peter im Prinzip nicht fern. Jedoch zeigt sich hierin auch ein Dilemma des Fotografen, einerseits die zerstörten Städte, andererseits den Wiederaufbau überzeugend ins Bild zu setzen. Durch die Darstellung eines Nebeneinanders von öffentlichen und privaten Bereichen, von einzelnen Bauten in Frontalansicht und in die Tiefe fluchtenden Häuserzeilen, von Nahsichten und Ausschnitten mit der Sicht auf ganze Stadtviertel in der Bildfolge gelingt es Peter, die allumfassende Vernichtung des zivilen Lebensraumes anschaulich zu machen. Allerdings zeigen all die Trümmerfotografien kaum Menschen, und wenn, scheinen sie nur zufällig und einzeln ins Bild geraten zu sein, oft ohne Bezug zur zerstörten Umgebung, was als Versuch einer Ausklammerung gewertet werden kann.

Der umfangreiche Abbildungsteil bringt nur drei direkte Vergleiche von Bauwerken in unzerstörtem und zerstörtem Zustand: Schloss und Hofkirche (S. 16/17), der Ratskellereingang (S. 18/19), Blick von der Brühlschen Terrasse nach der Frauenkirche und dem Rathausturm (S. 20/21). Mit diesen Bildern und den drei Nachtaufnahmen am Beginn des Bildbandes erinnert Peter an die vergangene Pracht und mahnt gleichzeitig, indem er den Vorkriegsaufnahmen Bilder der Auswirkungen des Krieges gegenüberstellt.

²⁵⁷ Da der Band weder Seitenzahlen noch Abbildungsnummern enthält, halte ich mich an Richard Peters Zählung. Sie beginnt mit dem Schmutztitel als Seite 1.

²⁵⁸ Kampe: *Deutschlandbilder*, 1998, S. 232.

In ebendiesen Vorkriegsaufnahmen knüpft Richard Peter an Sehweisen der zwanziger und dreißiger Jahre an, wo Städte allgemein als Ensemble historischer Architektur aufgenommen wurden. Diese Fotografien der Sehenswürdigkeiten der Stadt Dresden sind zum Beispiel in Bildaufbau und Stimmungsgehalt vergleichbar mit denen, die Walter Hahn 1925 in seinem Bildband *Dresden und Umgebung* veröffentlichte. In den Nachkriegsaufnahmen geht Peter einen Schritt weiter, in dem er auch Bilder der Vorstädte und Industriebauten zeigt. Mit diesen Aufnahmen knüpft er sowohl an die Arbeiterfotografie als auch an die neusachliche Fotografie an (vgl. Abb. 27). Letztgenannte Kunstrichtung, wie sie zum Beispiel Albert Renger-Patzsch²⁵⁹ praktizierte, zeigte dem Betrachter die alltägliche, bekannte Umwelt aus einer neuen Perspektive. „Krasse Ausschnitte, ungewöhnliche Blickpunkte, kühne Diagonalen und Betonung fragmentarischer Ansichten sollten dem fotografischen Bild jene Flüchtigkeit und Dynamik verleihen, wie sie für die großstädtische Apperzeption typisch ist.“²⁶⁰

Eine Unterteilung der Trümmerfotografien erfolgt durch die Überschriften: Dresden, Das Rathaus, Industrie und Handwerk, Wirtschaft und Handel, Kunststadt Dresden, Kirchen. Der Betrachter folgt einer sequentiellen Erzählform, die sich vom Allgemeinen (Dresden) über das Besondere (Rathaus, Industrie, Wirtschaft) zum Außergewöhnlichen (Kunst, Kirchen) steigert. In der Herangehensweise der Bildfindung und in den eingesetzten Mitteln zur Steigerung der Bildwirkung sind die Fotografien allerdings vergleichbar. Peter integrierte zum Beispiel in den drei Sequenzen *Industrie und Handwerk*, *Wirtschaft und Handel* sowie *Kunststadt Dresden* Bilder im Stil der neusachlichen Fotografie. Wie ein grafisches Muster wirkt der Blick durch eine Stahlbewehrung auf ein Industriegebiet (S. 32) oder die Etagenstruktur aus Beton und Stahl des Residenzkaufhauses (S. 38) oder die Sicht auf das Gewirr aus Armierungen, Stahlträgern und Balken im Innenraum der Oper (S. 43).

Unter der allgemeinen Überschrift *Dresden* subsumieren sich Impressionen der Stadt. Abgebildet werden berühmte Bauwerke wie die Sophienkirche, bekannte Bauten wie der Hauptbahnhof und kaum lokalisierbare Trümmer der zerstörten Stadt. Darin

²⁵⁹ Albert Renger-Patzsch (1897–1966) studierte an der Technischen Hochschule Dessau einige Semester Chemie und Fotografie, bevor er 1922 die Leitung der Bildstelle des Folkwang-Auriga-Verlages übernahm. 1925 machte er sich selbständig. Seine Fotografien erschienen in zahlreichen Bildbänden und Zeitschriften und waren auf Ausstellungen vertreten. Vgl. Wilde und Weski (Hrsg.): Albert Renger-Patzsch. Meisterwerke, 1997.

²⁶⁰ Molderings: Fotografie in der Weimarer Republik, 1982, S. 13.

integriert sind die drei Nachtaufnahmen und die drei Vorher-Nachher-Vergleiche. Die besondere Stellung und Menge der Rathausaufnahmen spiegelt wider, dass die Stadt Initiator des Bildbandes war. Zudem gehörte das Rathaus zu den ersten öffentlichen Profanbauten, die wieder aufgebaut wurden. Die zwei Sequenzen zur Industrie und Wirtschaft bilden eine thematische Einheit und unterstreichen die Bedeutung dieser Themen für Dresden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Dresden nicht nur einen Namen als Kunst- und Kulturstadt, sondern auch als ein wichtiger Wirtschaftsstandort. Die Stadt war zum Beispiel in Deutschland führend auf den Gebieten der Schokoladen- und Zigarettenproduktion, in der Fotoapparate- und -papierherstellung sowie in der Maschinenentwicklung für die Kartonageindustrie. Durch die Industrie und die Königlich Sächsische Technische Hochschule war Dresden zu einer Stadt des technischen und wissenschaftlichen Fortschritts geworden.

Auch die Bilder der Kunststadt und der Kirchen passen thematisch zusammen. Im Gegensatz zu der bisherigen sparsamen Beschriftung fällt bei diesen beiden Serien auf, dass alle Aufnahmen eine Bildunterschrift bekommen haben. Das hilft dem Betrachter, die fotografierten Orte zu erkennen, auch wenn Peter Details herausgegriffen hat, wie zum Beispiel bei der Aufnahme *Oper – Innen* (S. 43). Betrachtet man die Bildfolge im Zusammenhang des gesamten Buches, ergibt sich eine stringente Abfolge der Serie Kirchen mit Bildern der Frauenkirche als Abschluss und dem Bild *Der Tod über Dresden* (S. 56) mit einem Skelett vor den Ruinen der Frauenkirche als Beginn der folgenden Sequenz, die die Dresdner Bevölkerung bzw. die Flüchtlinge als Kriegsoffer zeigt.

Erst nach dem Abschnitt *Der Tod über Dresden* schildert Richard Peter, wie sich die Dresdner und die Flüchtlinge nach dem Krieg zurechtfinden. Zunächst zeigt er unbittlich und ohne Rücksichtnahme die in den Luftschutzkellern erstickten Opfer, die im Jahr 1946 geborgen wurden, und Hahns Bilder der Leichenverbrennungen auf dem Dresdner Altmarkt vom Februar 1945. Diese Aufnahmen sind dokumentarische Beweise der schrecklichen Folgen des Krieges und verstärken die Anklage zusätzlich zu den Abbildungen der zerstörten Stadt, auch wenn insbesondere bei der Fotografie der männlichen Leiche im Luftschutzkeller aufbereitende Eingriffe, wie zum Beispiel Entstaubung, keineswegs ausgeschlossen werden können.

Richard Peter handelt das Thema *Der Mensch nach der Zerstörung* – etwa im Vergleich zu der Publikation *Unsterbliches Berlin* von Heinz-Ulrich Wieselmann²⁶¹ – exemplarisch knapp ab. Wesentlich wichtiger war für ihn, wie auch für den Buchverlag und den *Kulturellen Beirat für Verlagswesen* in Berlin, das letzte Drittel des Bildbandes, nämlich die Hervorhebung nach vorn weisender Bildinhalte. Als positive Antwort auf die Katastrophe präsentiert er Menschen, die gemeinsam gegen die zunächst unüberwindbaren Schwierigkeiten, die Zerstörung und das Chaos ankämpfen, die bei der Entrümmerung und bei der Säuberung der Steine eingesetzt sind. „So waren die Trümmer Bestandteil des täglichen Lebens. Man bewegte sich in Trümmern, man arbeitete in Trümmern und man hauste in Trümmern.“²⁶²

Die Aufnahmen spiegeln in der Bildfolge eine positive Sichtweise wider, sie zeigen, dass der Aufbau nur im Kollektiv bewältigt werden konnte. Peter weist die Aufbauarbeit als gemeinschaftsstiftende Aufgabe aus, zum Beispiel in Aufnahmen der Verlegung der Gleise einer Trümmerbahn. Dabei handelt es sich nicht um Bilder statisch aufgereihter Arbeitskollektive, wie man sie von späteren Abbildungen verschiedener Fotografen in Zeitschriften etc. kennt, sondern um nicht inszenierte Fotografien von Menschen, die gemeinsam arbeiten. Bei diesen Darstellungen fällt auf, dass Richard Peter in diesem Teil eher Personengruppen zeigt als individuelle Gesichter, die persönliche Geschichten erzählen könnten.

Die das Thema Wiederaufbau abschließenden Aufnahmen mit neuen Gebäuden, Montagehallen und Wohnblocks sollen den Überlebenswillen, die Zähigkeit und die Erfolge zum Ausdruck bringen. Bilder von Ziegelstapeln und Gerüsten können in diesem Zusammenhang als Sinnbilder für den sozialistischen Aufbauwillen gewertet werden. Dafür sprechen auch die Beispiele der wieder aufgebauten Bauwerke, wie Zwinger und Rathaus. Wie Wolfgang Kil feststellte, wurde „die Forderung nach einer ‚positiven Sehweise‘ inmitten allgegenwärtiger Not und Zerstörung [...] zum Gebot einer umfassenden Überlebensstrategie – letztlich war es eine politische Frage, ob ein Leben mit Ruinen dargestellt wurde oder deren Beseitigung.“²⁶³

²⁶¹ Vgl. Wieselmann: *Unsterbliches Berlin*, 1948.

²⁶² Bude und Wieland: *Bilder für später*. In: Honnef und Breymayer (Hrsg.): *Ende und Anfang*, 1995, S. 213–221, hier S. 216.

²⁶³ Kil: *Bilder vom Sein und vom Bewusstsein*. In: *Bildende Kunst* 35 (1987) H. 2, S. 59–63, hier S. 59.

Durch die vom Kulturellen Beirat geforderte abgewandelte Reihenfolge der Bilder ergibt sich eine entscheidende Verschiebung der Buchaussage. Peter plante ursprünglich, die letzten zwei Bildseiten der Publikation anders zu gestalten. Seine Version enthielt keinen Ausblick in eine bessere Zukunft durch Aufbaubilder, sondern er wollte die Erinnerung an das ‚alte Dresden‘ wach halten. Damit hätten die Aspekte der Anklage und Mahnung eine stärkere Gewichtung am Schluss des Buches bekommen und es wäre nochmals betont worden, dass es um die Stadt Dresden und deren Zerstörung durch die Alliierten geht. In einem Text schrieb Richard Peter über seine Fotografien: „Sie sind die unbestechlichen Zeugen der ungeheuren Tragödie – Dresden – und sie wollen nur das [sic!] diese nicht vergessen wird.“²⁶⁴

Nach den Bildseiten erscheint der *Aufruf des Ständigen Komitees des Weltfriedenskongresses*, wie von der Verlagsleitung gefordert. Obwohl dieser Aufruf dort auf den ersten Blick unerwartet bzw. zusammenhanglos steht, ist er doch als logische Konsequenz des Buches zu verstehen, zudem war das Thema sehr aktuell. Dieser internationale Aufruf vom 19. März 1950 – auch Stockholmer Appell²⁶⁵ genannt – galt der Ächtung der Atombombe und speziell der Verurteilung des Einsatzes von Atomwaffen. Auch wenn der Text grundsätzlich keine Stellungnahme zu der sich entwickelnden Blockkonfrontation und zudem keine prinzipielle Kriegsgegnerschaft verlangte, sondern ausschließlich ein Bekenntnis gegen die atomare Rüstung, kann er im Zusammenhang des Bildbandes sowohl als eine Mahnung ‚Nie wieder Krieg‘ aufgefasst als auch im Kontext des Kalten Krieges gelesen werden. Eine Verschärfung des Tones ist nach den ersten zwei als ‚Forderungen‘ formulierten Sätzen zu verzeichnen. „Wir sind der Meinung, daß die Regierung, die als erste die Atomwaffe gegen irgendein Land anwendet, ein Verbrechen gegen die Menschheit begeht und als Kriegsverbrecher zu betrachten ist.“²⁶⁶ Dieser längste Satz des Appells, der nicht in die Form einer Forderung gekleidet war, sondern als politisch-moralisches Urteil, richtete sich formal an die beiden Nuklearmächte USA und UdSSR. Der eigentliche Adressat war jedoch eindeutig die USA, die einzige Macht, die bereits atomare Waffen eingesetzt hatte und „in deren Planungsstäben in der Tat ernsthaft erörtert

²⁶⁴ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316.

²⁶⁵ Der Appell wurde bei der Stockholmer Tagung vom Ständigen Komitee des Weltfriedenskongresses, einer Organisation von kommunistischen und pazifistischen Intellektuellen, die von der Sowjetunion und den großen kommunistischen Parteien unterstützt wurde, beschlossen und erhielt daher seinen Namen. Vgl. Schlaga: Die Kommunisten in der Friedensbewegung – erfolglos?, 1991.

²⁶⁶ Richard Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), o. S.

wurde, einen präventiven Nuklearkrieg gegen die Sowjetunion zu führen.“²⁶⁷ Eine militärische Anwendung von Kernwaffen war bereits am 6. und 9. August 1945 durch die USA gegen die japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki erfolgt, damit werden die USA in diesem Aufruf indirekt als Kriegsverbrecher angeklagt. Es muss aber auch darauf hingewiesen werden, dass die Sowjetunion Erfolge bei der Entwicklung eigener Atombomben verzeichnete und es ihr im Jahr 1949 gelungen war, das ‚Atombombenmonopol der USA‘ zu durchbrechen.²⁶⁸ Durch Ankündigungen zur Entwicklung der Wasserstoffbombe setzte die US-Regierung jedoch weiterhin auf atomare Aufrüstung. Der Stockholmer Appell zielte nicht zuletzt darauf ab, in diese Auseinandersetzungen einzugreifen. Richard Peter schrieb – entsprechend der offiziellen Politik der DDR²⁶⁹ – in seinem geplanten Vorwort jedoch nur von der Aufrüstung der „westlich orientierten Länder“²⁷⁰, während sich um die Sowjetunion „heute alle friedliebenden Völker der Erde“²⁷¹ sammeln und gemeinsam die Ablehnung der Atombombe fordern.

3.4.2 Gestaltung

Von den 50.000 Büchern der ersten Auflage wurden 1500 Stück als Ganzleinenbände und der Rest als Halbleinenbände produziert. Beide Bucheinbände unterscheiden sich in der äußeren Gestaltung. Für den Leineneinband wurde hellgraues Leinen verwendet. Das Wort *Dresden* erscheint in einem dunkelgrauen Farbton, – *eine Kamera klagt an* in einem roten Schriftzug. Der Buchrücken enthält den Titel in Versalien und das Signet der Verlagsanstalt. Damit ist der Einband nicht so dramatisch gestaltet wie bei der bekannteren Halbleinenausgabe (Abb. 7). Hier wurden die Einbandpappen mit schwarzem Papier beklebt. Der Buchrücken, aus orangefarbenem Leinen, enthält in schwarzen Kapitalbuchstaben nur den Titel und das Verlagssignet. Fast den gesamten Buchdeckel nimmt das Wort *Dresden* in orangen, länglichen Buchstaben

²⁶⁷ Schlaga: Die Kommunisten in der Friedensbewegung – erfolglos?, 1991, S. 68.

²⁶⁸ Die erste sowjetische Kernwaffe detonierte am 29.8.1949.

²⁶⁹ Die Entwicklung eigener Atombomben in der Sowjetunion wurde damit begründet, dass die Politik der kapitalistischen Staaten, insbesondere der USA, abzuwehren sei, die die Sowjetunion ihrem Weltherrschaftstreben unterordnen wollten. Trotzdem stand im Stockholmer Appell die Formel des ‚Verbots der Atomwaffe‘, aber auch die Reihenfolge der beiden Forderungen mit dem sowjetischen Standpunkt im Einklang.

²⁷⁰ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493.

²⁷¹ Ebd.

ein, – *eine Kamera klagt an* überlagert den Städtenamen partiell. Die Gestaltung lässt das Bombeninferno von Dresden erahnen. Vergleichbar mit glühenden Häuserfassaden oder dem Feuersturm steht in verzerrten Versalien²⁷² der flammendrote Schriftzug *Dresden*. Die untere Zone des Wortes ist schwarz gesprenkelt, diese Sprenkelung nimmt zur Mitte der Buchstaben hin ab. Da das Wort Dresden nicht ohne genaues Hinschauen lesbar ist, drängt sich der Vergleich auf, dass auch die Stadt nach der Zerstörung nicht mehr ohne weiteres als solche erkennbar war. Darüber sind, in Plakatschrift, schräg ansteigend die Worte – *eine Kamera klagt an* angelegt. Diese Formulierung erklärt das Buch zu einem unleugbaren Beweisstück, denn eine Kamera hat objektiv die Tatbestände aufgezeichnet. Damit wird dieser die Rolle eines Augenzeugen des Vernichtungsausmaßes angewiesen, hinter die der Fotograf zurücktritt. Für die Dresdner war diese ‚Anklage‘ gleichzeitig eine Klage über den Verlust an historischer Bausubstanz. Durch diese Titelgebung wird das technische Gerät ‚Kamera‘ zum Vehikel einer scheinbar objektiven Berichterstattung, zu der die Dresdner durch die Zerstörung ihrer Stadt und das erlittene Leid wahrscheinlich nicht in der Lage gewesen wären.

Ein weiterer Punkt in Bezug auf den Bildtitel *Dresden – eine Kamera klagt an* ist bemerkenswert. Er verweist auf die Bilder der Trümmer, der Leichen, der Flüchtlinge und Heimkehrer. Einen Verweis auf den Wiederaufbau und den Blick in eine positive sozialistische Zukunft gibt er nicht. Einerseits passt der Titel in die offizielle DDR-Propaganda, die Anklage gegen die USA und Großbritannien erhob, eine einzigartige, unschuldige Stadt sinnlos am Ende des Krieges zerstört zu haben.²⁷³ Andererseits bedeutet er eine Verschiebung der Gewichtung zuungunsten der Aufbaupläne zu einer sozialistischen Großstadt und der aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbaren, aber damals zeittypischen Einschätzung des Verkehrsplaners Gotthold Weicker: „Der Bombenterror hat freie Bahn geschaffen, sie ist zu nützen.“²⁷⁴ Ein weiterer Widerspruch besteht zum Gedicht Max Zimmerings, das Priorität auf Optimismus und Wiederaufbau legt.

²⁷² Außer dem letzten Buchstaben, der als kleines ‚n‘ gestaltet ist.

²⁷³ Vgl. Neutzner: Vom Anklagen zum Erinnern. In: Reinhard, Neutzner und Hesse: Das Rote Leuchten, 2005, S. 128–163.

²⁷⁴ Lerm: Abschied vom alten Dresden, 2000, S. 33.

Die Einbände für beide Ausgaben wurden, laut Impressum, von Albert Georg Jahn²⁷⁵ aus Dresden entworfen. Er lieferte dem Verlag offensichtlich mehrere Vorlagen, von denen jeweils ein Entwurf ausgewählt wurde (Abb. 8).²⁷⁶ Die Halbleinenausgabe betreffend schrieb die Verlagsleitung in einem Brief an Jahn folgendes:

Diese Reinzeichnung muß farbig gestaltet werden, da die Wiedergabe im Offset erfolgen soll. Wir sagten Ihnen bereits am Telefon, daß wir das Rot nicht so blutig, sondern durchbrochener wünschen. Die Umrandung wollen Sie bitte in einem schönen warmen Grau halten, ohne jeden roten Zusatz. In Wegfall kommt das Stadtwappen von Dresden. Vor der weißen Schrift ‚eine Kamera klagt an‘ ist ein Gedankenstrich zu setzten.²⁷⁷

Die Art der Umschlaggestaltung ergibt eine Einheit von künstlerischer Gestaltung und Werbewirksamkeit, die das Interesse der Käufer wecken sollte und auch geweckt hat. Vergleicht man den Buchdeckel mit dem von Kurt Schaarschuchs *Bilddokument Dresden*, wirkt Peters wesentlich eindringlicher (Abb. 9). Bei der konventionellen Aufmachung des Deckels des Schaarschuch-Buches umschließt der Titel das Stadtwappen, darüber befindet sich der Name des Fotografen und am unteren Rand die Nennung des Herausgebers Rat der Stadt Dresden. Auch die Einbandgestaltung von Hermann Claasens *Gesang im Feuerofen* wirkt gegenüber Peters Buch schlicht (Abb. 10). Ungefähr in der Mitte der farblich beige gestalteten Seite befindet sich ein brauner Balken mit dem Titel des Buches in Kapitalbuchstaben, darüber steht der Name des Künstlers. Dagegen wurde bei der Publikation *Verbrannte Erde* mit Trümmern von Claasen ein dramatisches Umschlagbild gewählt (Abb. 11). Dieser Buchdeckel zeigt eine Fotografie mit gegen den Himmel hoch aufragenden Mauerresten. In den Himmel eingeschrieben ist der Titel *Verbrannte Erde* mit roter Schrift, die an emporzügelnde Flammen erinnert. Am unteren Rand ist ein schwarzer Balken abgesetzt, im dem die Orte der Zerstörung aufgezählt werden.

²⁷⁵ Der Gebrauchsgrafiker Albert Georg Jahn, geboren am 1. August 1906, war vor dem Krieg Atelierleiter bei der Firma *Reklamekunst Seering* in Dresden. Nach 1945 war er freiberuflich tätig und Mitglied im Verband Bildender Künstler Deutschlands, Sektion Gebrauchsgrafik. Für diese Angaben bedanke ich mich bei Karl-Heinz Löttsch.

²⁷⁶ Siehe SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493. In dieser Akte befindet sich ein Entwurf in Tempera für die Umschlaggestaltung (unsigniert), wie er letztlich ausgeführt wurde. Leider blättert durch die unsachgemäße Lagerung bereits die Farbe ab. Die anderen Entwürfe befinden sich nicht in den Akten.

²⁷⁷ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Brief der Verlagsleitung an Albert Georg Jahn vom 28.7.1950.

Im Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* gehen die größtenteils großformatigen Illustrationen nie über eine Einzelseite hinaus. Informationen zu den Fotografien, zu ihrer Entstehung oder zum Fotografen fehlen. Die Bilder bleiben ohne Einführung, allein mit ihnen und den wenigen, sachlich-nüchternen Bildunterschriften wird in der Folge argumentiert. Richard Peter schrieb dazu in einem Werbetext:

Es verzichtet bewußt und gewollt auf Worte. Allein durch die Führung der Kamera wurde es zu dem, was es ist: zum Kompendium für eine leidgesättigte Menschheit und zu einer Anklage. Aber zu einer Anklage, deren letzte Zielsetzung es ist, nicht Hass zu predigen, sondern den Frieden zu erhalten.²⁷⁸

Dadurch, dass die Überschriften und die Bildunterschriften nur eine begleitende Rolle einnehmen, wird die Eigenwertigkeit der Fotografien gesteigert. Den Bildern wird damit ein größerer Stellenwert als der Sprache eingeräumt. Die Abbildungen können gezielt auf den Betrachter wirken, so dass ihm Raum für eigene Gedanken gelassen wird. Bei manchen Fotografien wäre zwar eine Bildunterschrift zum Erkennen des Ortes aufschlussreich, aber sie wurde bewusst weggelassen. Die Bildlegenden sind in ihrer Funktion und Aussage jedoch sehr verschieden, was besonders im ersten Abschnitt des Bildbandes zur zerstörten Stadt sichtbar wird. Einige Bildtitel entsprechen in ihrer knappen Form einer dokumentarischen Wiedergabe, wie zum Beispiel die Bezeichnung *Kaufhaus Prager Straße*. Bemerkenswert ist, dass Peter, wie das vorangegangene Beispiel zeigt, diese so gewählt hat, als hätte man eine heile Welt vor sich. Bei anderen Bildunterschriften wird mit diesen nicht das Foto dokumentarisch erfasst, sondern eine Einschätzung der Situation gegeben, wie zum Beispiel bei dem Zwischentitel *Überall das gleiche Bild...* Ein anderes Beispiel für eine Bildunterschrift im Telegrammstil ist die folgende: *14. Februar 1945 / Rathausuhr – 2.30 Uhr – Die Schicksalsstunde*, die allerdings gleichzeitig einen Bezug zu den Angriffen nimmt und mit der Metapher *Schicksalsstunde* auf die Unabwendbarkeit und gleichzeitig auf das Ausgeliefertsein hinweist.

Eine zukunftsorientierte Aussage innerhalb der Trümmerbilder wird bereits mit der Bildunterschrift *November 1945 – Erstes Licht am Postplatz* erreicht. Etwas ausführlicher werden die Bildlegenden ab der Mitte des Buches bei den Bildsequenzen, die den Menschen nach der Zerstörung und den Wiederaufbau zeigen. Hier finden sich

²⁷⁸ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Text für einen Messeprospekt von Richard Peter. Erich Fleschhut strich übrigens den letzten Satz dieser Passage, war aber sonst einverstanden (1.8.1950).

seltener Bildlegenden, die die Situation dokumentarisch knapp beschreiben, sondern vielmehr solche, die agitatorisch die Wirkung der Bilder steigern. Dies entspricht der offiziellen Linie, durch bildliche und textliche Darstellung zum einen über das wahre Ausmaß der nationalsozialistischen Herrschaft und ihrer Folgen aufzuklären und zum anderen die Anstrengungen zur Stabilisierung der Lebensverhältnisse aufzuzeigen, um den Lesern Mut zum Neuanfang zu machen und gleichzeitig Vertrauen in die Richtigkeit des eingeschlagenen Weges zu wecken. Eine der längsten und prägnantesten Bildunterschriften erhielt die Aufnahme mit den Suchmeldungen am Wohnhaus Winckelmannstraße: *Die Tragödie der geöffneten Keller darf der Menschheit bei der Gewissensfrage – Krieg oder Frieden? – nicht vorenthalten bleiben.* Sie steht den drei Fotografien der mumifizierten Leichen in den zerstörten Luftschutzkellern voran und dient als Überleitung. Mit diesem Text wird der Aspekt der Anklage und der Mahnung wieder aufgegriffen. Gleichzeitig ist er Ausdruck des Kalten Krieges und Teil der Friedenspropaganda. Mit Hilfe dieser Kampagnen – hier kann eine Brücke zum *Aufruf des Ständigen Komitees des Weltfriedenskongresses* am Schluss des Bandes geschlagen werden – sollten zum einen die Versorgungsprobleme der Bevölkerung erträglicher gemacht und zum anderen die Bereitschaft zu verstärktem Engagement in der Produktion gefördert werden, da angeblich angesichts der Aggressivität der westlichen Länder der friedliche Aufbau des Sozialismus bedroht sei. Im Abschnitt der Aufbaubilder erhielten die Bildunterschriften meist einen zuversichtlichen Grundton, wie zum Beispiel *In den Konstruktionssälen und Montagehallen wird wieder fleißig gearbeitet*, der dem Leser die Aktivitäten und damit den Fortschritt vor Augen führen und gleichzeitig Vertrauen in das politische System stiften soll.

3.5 Vergleichende Bildanalysen

3.5.1 Eine Skulptur klagt an

Drei Nachtaufnahmen, die die unzerstörte Stadt zeigen, führen in den Fotobildband ein. Damit greift Richard Peter sein Hauptinteresse bzw. sein Hauptbetätigungsfeld der dreißiger Jahre wieder auf. Die Bilder gehören zu seinem stark dezimierten Fotobestand, der Peter von Freunden und Bekannten zur Verfügung gestellt worden war bzw. in Bautzen bei der Mutter seiner Frau den Krieg überstanden hatte.²⁷⁹ Auf den Fotografien sind die berühmten Gebäude bzw. Ensembles der Dresdner Innenstadt zu sehen: Der Blick auf das Residenzschloss und die Katholische Hofkirche über die Augustusbrücke von der Neustädter Seite aus; der Zwinger mit dem Kronentor und die Sophienkirche; das historische Areal der Altstadt an der Elbe. Durch die nächtliche Beleuchtung wird im wahrsten Sinne des Wortes das glanzvolle Dresden mit seinen architektonischen Attraktionen wie ein historisches Bühnenbild inszeniert, werden noch einmal die einstigen Schönheiten in Erinnerung gerufen, bevor Richard Peter mit seiner berühmtesten Aufnahme die Aussicht auf die vernichtete Kunst- und Kulturmetropole freigibt (Abb. 12). Es folgt die ganzseitige Abbildung – der *Blick vom Rathausurm nach Süden* auf völlig zerstörte Gebäude und Straßenzüge. Während noch vor einer Sekunde das Augenmerk auf der linken Buchseite dem sogenannten Canaletto-Blick²⁸⁰ gewidmet war, finden sich nun Bilder der Zerstörung.

Der Turm des Neuen Rathauses hatte die Angriffe vom 13. und 14. Februar verhältnismäßig gut überstanden, nur das Dach war verbrannt. In einer Höhe von 68 Metern befindet sich eine Aussichtsplattform, deren figürlicher Schmuck 16 Personifizierungen von Tugenden, angeordnet in Zweiergruppen, darstellt. Die von Peter fotografierte weibliche Figur ist die Allegorie der Bonitas (Güte), die in der Rezeption jedoch oft als Engel bezeichnet wird.

Das Originalnegativ²⁸¹ hat eine Größe von 6x6 cm (Abb. 1), durch das Buchformat ergibt sich jedoch ein leichtes Hochformat, das die Präsenz der Skulptur noch

²⁷⁹ Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 146.

²⁸⁰ Die Ansicht erinnert vor allem an die Vedute *Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke* von Bernardo Bellotto gen. Canaletto (1721–1780) aus dem Jahr 1748, die sich in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, befindet. Dieser so genannte Canaletto-Blick wurde zum klassischen Bild der sächsischen Residenzstadt und damit auch zu einer Dresdner Ikone.

²⁸¹ Das Originalnegativ befindet sich in der Deutschen Fotothek, Inventarnummer Ps 10.

betont. Für die Veröffentlichung im Bildband wurde jeweils an drei Bildseiten ein schmaler Streifen abgeschnitten, an der vierten Linken ein breiterer.

Im Vordergrund der Fotografie beherrscht die ‚Güte‘ als Repoussoirfigur die rechte Bildhälfte und hebt sich dunkel vom Hintergrund ab. Diese große weibliche Gewandfigur der offenen Galerie am Rathausturm blickt von der Höhe des Turmes auf das Trümmerfeld südsüdwestlich der Altstadt herab. Die Skulptur – in Rückenansicht, der Kopf ist im Profil sichtbar – präsentiert mit einem Weisegestus Ruinen ausgebrannter Häuser soweit das Auge reicht. Die Perspektive ist dergestalt gewählt, dass das Figurengewand den Körper so umhüllt, dass nur die beschädigte linke Hand und der Kopf sichtbar sind. Weil der Fotograf von der Balustrade des Umgangs nur ein kleines Stück aufgenommen hat, das zudem durch die Beschneidung der rechten und unteren Bildseite für die Reproduktion im Bildband noch kleiner geworden ist, rückt der Betrachter näher an die Statue heran.

Peter wählte für diese Fotografie eine ungewöhnliche Perspektive, denn normalerweise schaut man von der Straße zur Figur empor, oder steht unterhalb von ihr auf dem Umgang des Turmes. Er fotografierte aus einem Fenster oberhalb des Umganges. Wie die Bonitas blickt der Leser auf die Auswirkungen des Krieges, auf eine total zerstörte Innenstadt. Die Figur kann aber auch stellvertretend für den imaginären Betrachter fungieren, der angezogen und gleichzeitig distanziert wird. Diesem wird einerseits ein Platz im Bild zugewiesen, andererseits kann er durch den Abstand zu den Ruinen die Zerstörung für sich interpretieren.

In diesem Foto wirkt die Vernichtung der Stadt grenzenlos und scheint sich auch außerhalb der Buchseite fortzusetzen. Der Kopf der Plastik ist leicht nach links vorgestreckt und der Blick fällt, der Geste ihres linken Armes folgend, scheinbar klagend auf die Trümmer. Durch ihren Weisegestus wiederholt die Steinfigur die bereits im Buchtitel formulierte Anklage und bekräftigt sie. Die Plastik wird zum personifizierten Sinnbild der Klage über den Untergang der Stadt Dresden. Zu sehen ist das schier unbeschreibliche Ausmaß der Kriegsfolgen. Die Frage nach der Ursache der militärischen Auseinandersetzung und damit der Zerstörung bleibt unberührt.

So weit das Auge reicht – Trümmer. Daraus ragen Mauerreste, deren kleinteilige, kristalline, an abstrakte Muster erinnernde Form ein Gegenstück zur kompakten, fast menschlichen Frauengestalt bildet. Die Wirkung des Ruinenrasters ergibt sich zum

einen durch das von links einfallende Sonnenlicht; das Schattenspiel mit seinen starken Hell-Dunkel-Kontrasten wird am Kopf besonders unterhalb des Kinns evident. Zum anderen gab der Sandstein, das bevorzugte Baumaterial in Dresden, den Trümmern etwas Skelettartiges, denn durch den Feuersturm war seine Oberfläche verglüht. Auf dieser Aufnahme von Peter ist nichts zu sehen, was auf Leben schließen lassen könnte. Wie auch die nachstehenden Bilder spricht diese menschenleere Aufnahme eindringlich die Warnung aus, dass Krieg zu einer öden Welt führt. Ein Gefühl der Leere und der unwirklichen Stille erfasst den Betrachter bei den menschenleeren Schluchten zwischen den Trümmern. Besonders der erhöhte Aufnahmestandpunkt, der zwar eine räumliche Distanz zu den Hausfragmenten gewährt, macht das Ausmaß der Zerstörung sichtbar. Im Gegensatz zu dem Blick vom Rathausturm in nördliche Richtung (vgl. Abb. 20), bei dem bekannte Dresdner Gebäude erkennbar sind, kann der Betrachter auf diesem Foto den Ort nicht oder nur schwer lokalisieren. Es findet sich keine Ruine eines bekannten Gebäudes, wie zum Beispiel einer Kirche, nach der man die Stadt oder die Himmelsrichtung ohne Probleme benennen könnte. Die Ruinen sind somit nicht identifizierbar und die Klage erhält einen allgemeinen Charakter. Auch auf eine Bildunterschrift wurde verzichtet. Es erscheint wie eine Ironie der Geschichte: Dresden war als Kunststadt weltberühmt, nun erkennt der Leser die Stadt nicht wieder. Auf der übernächsten Seite des Bildbandes weist ein weiterer Blick vom Rathausturm zur Elbe, zum Schloss und der Hofkirche. Damit wird hier die Innenstadt Dresdens trotz der Zerstörung eindeutig lokalisierbar.

Auch wenn damals Mangel an Filmmaterial herrschte und Peter generell nicht dazu neigte, unzählige Reihenaufnahmen eines Motivs anzufertigen, so kann man davon ausgehen, dass er den Blick vom Rathausturm mit der Figur der Bonitas in Richtung Süden mehr als einmal aufgenommen hat. Allerdings ist nur ein Negativ in der Deutschen Fotothek erhalten und eine weitere Aufnahme als Positiv im Deutschen Historischen Museum Berlin. Das Positiv war Ausgangspunkt für Richard Peter, als er 1960 rückblickend in seinem Artikel *Gute Fotos kosten Zeit und Mühe* in der Zeitschrift *fotografie* die Entstehungsgeschichte folgendermaßen beschrieb:

An den Anfang dieser Betrachtungen sei ein Beispiel gestellt, von dem ich sagen kann, daß dieses Foto als das erfolgreichste meiner fast 50jährigen Praxis bezeichnet werden kann. Dresden 1945 – Trümmer, Ruinen, Brandschutt, soweit das Auge reicht. Die

Totalität dieser barbarischen Zerstörung in ein einziges Bild zu komprimieren, schien ein vages Unterfangen. Es konnte nur aus der Vogelperspektive geschehen. Die Treppen fast aller Türme aber waren ausgebrannt oder durch Schuttberge blockiert. Trotz der allgegenwärtigen Warntafeln: ‚Einsturzgefahr‘ hatte ich fast alle erklommen, zuletzt an einem Nachmittag auch den Rathausturm. Absolutes Gegenlicht machte eine Aufnahme an diesem Tage unmöglich. Am nächsten Tage stieg ich noch einmal die zweihunderteinige Stufen hinauf. Dabei entdeckte ich auf dem Turmrundgang die etwa 3 m hohe Steinfigur, die sich jedoch in keiner Weise ins Bild einbeziehen ließ. Das einzige Fenster, welches eine Möglichkeit hierzu geboten hätte, begann etwa 4 m über der Plattform im Turminnenen. Zwei Stockwerke tiefer fand ich eine fast 5 m hohe Bockleiter, die man nach dem Erlöschen des Brandes heraufgehievt haben mochte, um Schadenzustände feststellen zu können. Die Eisentreppen waren heil geblieben. Wie ich diese Mordsleiter die 2 Etagen hinaufbrachte, ist mir heute noch ein Rätsel. Ich stand nun hoch genug über der Figur und die Breite des Fensters ließ auch den notwendigen Abstand zu.

Die mit einer Leica gemachte Reihenaufnahme ergab aber derart stürzende Linien, daß die Aufnahme praktisch unbrauchbar war. Hier konnte nur eine quadratische Kamera helfen und die besaß ich nicht. Nach 2 Tagen trieb ich eine Rolleiflex auf, stieg die endlose Turmtreppe zum dritten Male empor und schuf so das Foto mit der anklagenden Geste der Steinfigur – nach einer Woche Mühsal und Lauferei... Das Bild ist Weltliteratur geworden, hat mir viele und ansehnliche Honorare eingetragen, wurde unzählige Male gestohlen und auch einige Male nachgeahmt.²⁸²

Interessant bei dieser Beschreibung ist, dass Peter nicht zwischen der Aufnahme im Buch und der in der Zeitschrift unterscheidet, obwohl die im Bildband veröffentlichte die berühmtere und die häufiger publizierte ist. Man gewinnt den Eindruck, dass es Peter nicht so genau nimmt, denn er machte ja offensichtlich mehrere ähnliche Aufnahmen, und er vor allem eine gute Geschichte erzählen will.

Die Aufnahme des Deutschen Historischen Museum Berlin ist mit der aus der Deutschen Fotothek vergleichbar, auch hier leitet die Figur den horizontlosen und

²⁸² Peter: Gute Fotos. In: *fotografie* 14 (1960) H. 4, S. 149–151 und 159, hier S. 149. In den Jahren zwischen 1945 und 1950 benutzte Richard Peter laut eigenen Aussagen Fotoapparate der Marken Leica und Rollei. In den Beständen der Deutschen Fotothek sind Negative in den Größen 2,4x3,6 bis 9x12 vorhanden, was auf weitere Marken schließen lässt. In der Zeitschrift *fotografie* 14 (1960) H. 4 finden sich Hinweise auf die technischen Merkmale des Fotos vom Rathausturm, hier genannt *Ein Stein klagt an...*: „Abb.: Ein Stein klagt an...; Rolleiflex 6x6; Blende 16 1/25s, Isopan F [...] Die Neigung der Kamera bei der Aufnahme ‚Ein Stein klagt an...‘ betrug etwa 46°. Um die Stürzenden Linien aufzurichten, mußte das Kopierbrett im gleichen Neigungswinkel aufgestellt und mit Blende 22 vergrößert werden.“ S. 150.

dadurch unbegrenzten Ausblick ein (Abb. 13). Allerdings hat sich nur ein Abzug erhalten, das entsprechende Negativ scheint nicht mehr vorhanden zu sein.²⁸³ Folgt man Peters Ausführungen in der Zeitschrift *fotografie*, hat er die Aufnahme bei der Vergrößerung entzerrt, um stürzende Linien zu vermeiden. Im Vergleich zur Abbildung im Buch – die Peter nur leicht entzerrt hat – kann der Betrachter an der Fotografie des Deutschen Historischen Museums Berlin die Entzerrung zum einen an den Gebäuden und zum anderen am Kopf und Hals der Skulptur erkennen. Der Zustand der Trümmerberäumung lässt darauf schließen, dass diese Aufnahme wahrscheinlich am gleichen Tag oder innerhalb weniger Tage wie die in der Deutschen Fotothek entstanden sein muss. Am Schattenspiel lassen sich jedoch zeitliche Unterschiede aufzeigen, bei der Aufnahme der Deutschen Fotothek steht die Sonne im Osten, also wurde sie vormittags aufgenommen, bei der aus dem Deutschen Historischen Museum Berlin im Westen. Auch bei Letzterer befand sich Peter oberhalb der Plattform, allerdings nahm er die Szene mit mehr Übersicht auf. Durch die leicht veränderte Position, evtl. auch durch eine veränderte Kameraausrichtung ergibt sich ein stärkerer Neigungswinkel. Ein weiterer Unterschied wird an der leichten Verschiebung in östliche Richtung sichtbar.

Der Gedanke, auf den Rathausturm zu steigen und von dort oben auf die Stadt zu blicken war nicht neu. Die kompositorische Lösung hatte Walter Hahn bereits in den zwanziger Jahren realisiert, als er zum einen den Blick vom Rathausturm in Richtung Altstadt mit einem Verkehrsflugzeug²⁸⁴ und zum andere mit dem Luftschiff *Graf Zeppelin* aufnahm. Erstere Aufnahme wurde 1924 in *Das Buch der Stadt Dresden* publiziert. Auch in dem Kulturfilm *Fahrende Stadt* von 1939 ist dieser Blick zur Altstadt gewählt. (Abb. 14) Alle drei Aufnahmen bedienen sich jedoch einer anderen Skulpturengruppe im Vordergrund (den Personifikationen Treue und Glaube) und wählen die Aussicht in nordwestliche Richtung zum bekannten Areal zwischen Hof- und Frauenkirche. Der Blick in Richtung Süden wurde noch vor Erscheinen des

²⁸³ Offensichtlich haben sich die Aufnahmen mit der Leica, von denen Peter im Zeitungsartikel berichtet, auch nicht erhalten. In einem Vergleich mit der 1946 in der Zeitschrift *Heute* veröffentlichten Aufnahme scheinen diese beiden identisch zu sein. Vgl. Kapitel 3.1 Trümmerfotografie.

²⁸⁴ Das Originalnegativ zeigt die Szene ohne Flugzeug (vgl. Deutsche Fotothek, Inventarnummer 301893). Dieses hat Hahn offensichtlich für die Veröffentlichung im Buch hineinkopiert. Die sichtbaren Hahnschen Fotonummern sind bei beiden Motiven identisch, sprechen also für das gleiche Negativ.

Bildbandes – wie auch Peter in oben zitierten Artikel moniert – nachgeahmt.²⁸⁵ Die Wege und Art der Inspiration können nicht vollständig geklärt werden, aber Peters Aufnahme stand wohl am Anfang einer Reihe ähnlicher Lichtbilder weiterer Fotografen. Da Peter erst im September 1945 nach Dresden zurückkam, muss er diesen Blick vom Rathausturm an einem sonnigen Tag im Spätherbst 1945 aufgenommen haben.²⁸⁶

Zwei ähnliche, durch das Ausmaß der Trümmerberäumung jedoch eindeutig spätere Aufnahmen von Walter Hahn sind ebenfalls auf das Jahr 1945 datiert (Abb. 15). Beide sind wahrscheinlich kurz nacheinander aufgenommen worden, allerdings hat Hahn die Kamerahaltung leicht verändert. Auf den Fotografien ist die Trümmerbeseitigung weiter vorangeschritten und auf einer Straße steht ein mit Steinen beladener Lkw-Anhänger, der auf aktuelle Räumarbeiten schließen lässt. Walter Hahn kontrastierte ebenfalls die zerstörte Stadt mit der Skulptur der Bonitas im Vordergrund. Ebenso hat er den Turm an einem sonnigen Tag bestiegen, aber die Gebäude werfen längere Schatten als bei Peter. Hahn hat aus einem Fenster oberhalb der Plattform heraus fotografiert, wofür die Steinfläche in der unteren rechten Ecke spricht. Er erreichte zwar, wie Peter, die Wirkung einer scheinbar grenzenlosen Vernichtung der Stadt, allerdings wird diese durch bereits entstandenen Freiflächen und die beräumteren Straßenzüge gemindert. Damit entsteht nicht diese Verdichtung der Ruinenlandschaft wie bei Peters Aufnahme.

Diesen Blick vom Rathausturm hielt auch der Fotograf Willi Roßner in zwei Aufnahmen fest, möglicherweise zusammen mit Richard Peter, da der Stand der Trümmerberäumung vergleichbar ist (Abb. 16). Auch das Schattenspiel ist mit der publizierten Peter-Aufnahme vergleichbar, dies spricht zumindest für eine ähnliche Aufnahmezeit. Roßner hat, wie Walter Hahn, aus einem kleinen Fenster oberhalb der Plattform heraus fotografiert, auch bei seiner hochformatigen Aufnahme wird eine Steinfläche in der unteren rechten Ecke sichtbar. Die Figur der Bonitas beherrscht wie bei Peter die rechte Bildhälfte und weist auf die Ruinen südsüdwestlich der Altstadt. Unterschiede ergeben sich durch das gewählte Negativformat und den

²⁸⁵ Folgende Fotografen ahmten u. a. diese Bildfindung nach: Willi Roßner 1945 (MHM), Walter Hahn 1945 (DF), Erich Andres 1945/46 (STMD), Ernst Schmidt 1947 (DF), Willi Roßner 1952 (MHM), Hilmar Pabel 1955 (bpk), Walter Hahn 1960 (DF), Dietmar Alex 1961 (DF), Gerhard Döring 1967 (DF), Walter Hahn 1967 (DF), André Rous 1992 (DF), Daniel Scholz 1997 (DF).

²⁸⁶ Vgl. Gretzschel: Ein Verbrechen mit Vorgeschichte. In: Hamburger Abendblatt vom 13.2.1995.

stärkeren Neigungswinkel. Durch den sich dadurch ergebenden kleineren Ausschnitt der Trümmerwüste fehlen der Aufnahme der unbegrenzte Ausblick und damit die Wirkung einer scheinbar grenzenlosen Zerstörung.

Ein interessanter Vergleich zu Peters Aufnahme ist das Foto *Blick vom Rathausturm* von Hilmar Pabel, das er im Jahr 1955 vom gleichen Standort aufgenommen hat (Abb. 17). 10 Jahre nach Kriegsende sind die Ruinen abgetragen und der Schutt weggeräumt. Bei Pabel weist die Skulptur nun auf ein scheinbar sinnloses System von Straßenzügen und auf innerstädtisches Ödland. Straßen, die durch eine fast unwirkliche Leere führen, scheinen aus dem Nichts zu kommen und ins Nichts zu münden. Die Stadtverwaltung hatte den Abriss aller Ruinen angeordnet, so zu sagen ein Tabula rasa für ein neues Stadtbild. Die frei geräumte Fläche visualisiert zum einen den Verlust an historischer Bausubstanz in Dresden und zum anderen macht sie den Verlust an Geschichte und Kultur durch Kriege und Politik besonders deutlich.

Auch Willi Roßner kontrastierte die enttrümmerte Stadt mit der Figur der Bonitas im Vordergrund (Abb. 18). Er wählte einen Wintertag des Jahres 1952. Der Schnee bedeckt sowohl die Statue als auch die frei geräumten Flächen, nur noch wenige Ruinen werden oberhalb des Kopfes sichtbar. Nebeneinander gesehen beziehen die Aufnahmen Peters gegenüber der Pabels oder auch Roßners ihre Wirkung jedoch aus dem Gegensatz und nicht aus der Gemeinsamkeit: Die Figur der Bonitas wurde mit einem Trümmerfeld bzw. einer Leerfläche kontrastiert.

Allen diesen Aufnahmen ist gemein, dass immer der Blick über die Schulter der Figur hinab auf eine öde Stadtlandschaft festgehalten wurde. Die Fotografien eint der Versuch, einen Gegensatz zwischen personifizierter Tugend und einer scheinbar toten Stadt sowie einen Kontrast zwischen Hell und Dunkel, Nah und Fern, Oben und Unten herzustellen. Die Frauenskulptur verweist auf eine Stadt, von der man durch die Bildkomposition der Fotografien den Eindruck erhalten kann, dass sie aufgrund der umfassenden Zerstörung nicht mehr existiert.

Peter bestieg den Rathausturm in späteren Jahren noch mehrmals, um zu einer vergleichbaren Bildfindung zu kommen, nun aber mit dem Blick auf die neu erstandenen Plattenbauten. Er nutzte das berühmt gewordene Bildthema erneut, zeigt aber nun nicht mehr die zerstörte Stadt, sondern demonstriert den Aufbauwillen der Dresdner Bevölkerung und die Errungenschaften des Sozialismus. In einer Aufnahme aus dem Jahr 1969 nahm Peter den Standort der Besucher der

Aussichtsplattform ein und fotografierte die Skulptur aus einer leichten Untersicht (Abb. 19). Im Hintergrund visualisierte er die Baumaßnahmen auf der Prager Straße und damit auch die ersten Zeilen der Nationalhymne der DDR *Auferstand aus Ruinen und der Zukunft zugewandt*. Ein Jahr später nahm Peter den Blick vom Rathausturm mit einer Familie im Vordergrund auf, auf die Skulptur verzichtete er (Abb. 20). Ein Ehepaar mit zwei Kindern steht auf der Aussichtsplattform des Turmes des Rathauses, der Blick fällt gemeinsam mit ihnen auf die Prager Straße mit dem im Rohbau befindlichen Rundkino und auf die Ernst-Thälmann-Straße.

Der *Blick vom Rathausturm nach Süden* ist die am meisten reproduzierte und damit auch bekannteste Fotografie von Richard Peter. Es gibt kaum eine Publikation, die sich mit der Zerstörung von Dresden beschäftigt, welche diese Aufnahme nicht abbildet und kommentiert. So urteilte zum Beispiel Matthias Gretzschel über das Foto: „Eine Plastik des Rathausturmes weist wie ein zu Stein erstarrter Engel mit ratloser Geste über die schier endlose Trümmerwüste der zerstörten Stadt. Berührender lässt sich die Absurdität des Krieges nicht in Bilder fassen.“²⁸⁷ Und Michael Koetzle konstatierte, in dieser berühmten Fotografie habe „die Nachwelt die gültige Bildformel für den Schrecken des Bombenkrieges im Allgemeinen und das Ende des barocken Dresden im Besonderen gefunden.“²⁸⁸ Diese Aussagen haben ihre Gültigkeit in Bezug auf Dresden aber nur mit den drei Nachtbildern der unzerstörten Stadt auf den Bildern davor und im Buchkontext, denn sonst besitzt die Aufnahme Allgemeingültigkeit und zeigt keine bekannten Dresdener Gebäude, die die Stadt eindeutig lokalisieren lassen.

Bis heute ist die Fotoarbeit von Richard Peter aus dem Jahr 1945 mit dem Blick vom Rathausturm nach Süden ein vielfach reproduziertes Symbol für die Zerstörung Dresdens, aber auch für das Kriegsende in Deutschland. Doch weshalb wurde diese Bildkomposition aus Ruinenlandschaft und Skulptur zu einer Ikone der Fotografie? Peter gelang ein erschütterndes Sinnbild der Zerstörung. Bis heute vermag diese Aufnahme Interesse und Betroffenheit auszulösen. Das Foto dokumentiert einen historisch bedeutungsvollen Moment und erhebt diesen gleichzeitig zum Symbol. Wie im Zeitraffer verkürzt sich das Ereignis und wird in dieser Form zum Bestandteil der Erinnerung. „Doch wie die Fotos auch immer beschaffen sind, zum

²⁸⁷ Gretzschel: Als Dresden im Feuersturm versank, 2004, S. 98.

²⁸⁸ Koetzle: Photo Icons, 2002, S. 59.

historischen Dokument macht sie der Betrachter, der sie in den Kontext von Geschichte rückt. Die Reflexion dieses Vorganges macht Geschichte, wohl auch Fotografien lebendig, das heißt: wir betrachten die Vergangenheit in der Gegenwart, um Verantwortung für die Zukunft zu übernehmen.²⁸⁹ Das Interessante an dieser Fotografie Richard Peters ist, dass sie im Bildband in einem geschichtlichen Kontext abgebildet wurde, die meisten Betrachter sie aber entkontextualisiert aus anderen Präsentationszusammenhängen kennen und damit neue Relationen entstehen können.

3.5.2 Trümmerbilder

Nach dem Blick vom Rathausturm nach Süden mit der Figur der Bonitas zeigt Peter auf der übernächsten Seite des Bildbandes einen weiteren Blick vom Rathausturm²⁹⁰, diesmal in nordwestliche Richtung auf die Altstadt und die Elbe (Abb. 21). Im Vordergrund der ganzseitigen, leicht hochformatigen Fotografie sind die Ruinen des Gebietes zwischen dem Rathaus und der Johann Straße (heute Wilsdruffer Straße) sichtbar. Von den meisten Häusern haben sich nur die Außenmauern erhalten. Die Trümmerlandschaft wird in der Bildmitte durch die Johann Straße geteilt, nördlich davon geraten einige bekannte Gebäude ins Blickfeld. Damit ist die Stadt als Dresden – im Gegensatz zu der oben beschriebenen Aufnahme – identifizierbar, der Betrachter kann zumindest das Ständehaus, das Residenzschloss, die Katholische Hofkirche und das Johanneum erkennen. Rechts neben dem Johanneum fällt die freie Fläche des Neumarktes auf, während die Reste der Frauenkirche am rechten Bildrand mit der Umgebung verschmelzen. Auch der dritte Blick vom Rathausturm in südöstliche Richtung zeigt ein Ruinenmeer (Abb. 22 & 23). Obgleich im Bildband keiner dieser Blicke eine Bildunterschrift erhielt, hat Peter auf den Rückseiten dreier Positive Titel vergeben: *Nach allen Richtungen der Windrose totale Zerstörung. Blick nach Norden I; Ein Trümmermeer soweit das Auge reicht. Windrose II (Osten); „Windrose“ III, Nach Süden.* Zu welchem Zeitpunkt dies geschah, lässt sich nicht rekonstruieren. Es

²⁸⁹ Hoffmann: Fotografie als historisches Dokument. In: Fotogeschichte 5 (1985) H. 15, S.3–14, hier S. 13.

²⁹⁰ Mit einer Höhe von rund 100 m ist der Turm das höchste Gebäude der Stadt. In der Deutschen Fotothek haben sich nur Reproduktionsnegative von unterschiedlichen Vorlagen erhalten, aber nicht das Originalnegativ.

ist jedoch zu vermuten, dass Peter den Rundblick vom Rathausturm anlässlich einer Ausstellung zu einem späteren Zeitpunkt als Windrose konzipierte.²⁹¹ Im Bildband scheint er diese Intention nicht verfolgt zu haben. Da diese Aussichten nicht zusammenhängend präsentiert werden, geht der Panoramaeffekt verloren. Zudem unterstreicht die Präsentation des Blickes nach Südosten auf einer Buchseite mit zwei weiteren Aufnahmen eher Peters Absicht einer Darstellung der umfassenden Zerstörung. Doch warum haben sich nur diese drei Aufnahmen erhalten? Für eine vollständige topografischen Dokumentation der zerstörten Stadt wären mehr Aufnahmen zu erwarten, zumindest jedoch ein Blick in jede Himmelsrichtung. Der Rathausturm war nicht so stark zerstört, dass dies nicht möglich gewesen wäre. Eine weitere Frage ist, warum Peter für die anderen Blicke nicht auch eine Skulptur im Vordergrund gewählt hat? Auch wenn der Blick nach Süden keine Einzelaufnahme ist, so war er doch wohl überlegt und komponiert. Im Gegensatz zum Blick nach Norden, der das bekannte Dresden und dem nach Osten, der mit der Straßenbahn wieder Leben in der Stadt zeigt, schuf Peter mit dem Blick nach Süden eine allgemein gültige Bildformel für den Schrecken des Bombenkrieges. Gemeinsam ist den drei Aufnahmen jedoch, dass Richard Peter bei diesen Ausblicken auf eine nahezu menschenleere Kulisse den Blick auf bizarre Ruinendetails vermeidet, wie sie in zahlreichen anderen Aufnahmen erscheinen, sondern das ganze Ausmaß der Katastrophe zeigt.

Die Sicht aus der Vogelperspektive macht den Umfang der Zerstörung besonders anschaulich.²⁹² Ähnliche Beispiele dieser Herangehensweise, Trümmerwüsten von einem erhöhten Standpunkt aus aufzunehmen, finden sich auch bei verschiedenen Fotografen in Dresden und in anderen deutschen Städten. Erich Andres²⁹³ fotografierte zum Beispiel das zerstörte Hamburg über die Schultern des Türmers von St. Michael gesehen (Abb. 24).

²⁹¹ Vgl. dazu Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. D 1980-96, D 1980-97 und D 1980-98). Ein Blick nach Westen fehlt allerdings. Auch in der Deutschen Fotothek befinden sich nur drei Aufnahmen in diese Himmelsrichtungen [Ps 10, Ps 73 (Reproduktionsnegativ) und Ps 402].

²⁹² Künstler stiegen aber auch in den Jahrzehnten zuvor gern auf die Türme der Dresdner Altstadt, um die Stadt aus der Vogelperspektive zu erleben. Stellvertretend seien hier Gotthardt Kuehl und Oskar Kokoschka genannt, die in ihren Werken die Stadt von oben festhielten.

²⁹³ Erich Andres (1905–1992) war als Fotograf Autodidakt, etablierte sich aber in Hamburg. Im Zweiten Weltkrieg wurde er einer Propagandakompanie der Luftwaffe zugeteilt. Er fotografierte die Auswirkungen des Angriffs auf Hamburg (Nacht vom 25. zum 26. Juli 1943) und musste seine Filme zunächst verstecken. Der Nachlass befindet sich in der Hamburger Landesbildstelle.

Auch in Hermann Claasens Bildband *Gesang im Feuerofen* sind mehrere Blicke von einem erhöhten Standpunkt auf das zerstörte Köln gerichtet. So zeigt etwa die Aufnahme der Kölner Hohenzollernbrücke in Richtung Messegelände eindrucksvoll die Reste der Brückenbögen, die mittlere Partie ist im Rhein versunken, die wichtige Verbindung besteht nicht mehr (Abb. 25).

Die Fotografie *Köln: Blick vom Dom* (um 1945/1948) von Hermann Claasen bietet sich besonders als Vergleich an, da Claasen durch die Aufnahme der skelettartigen Trümmerwüste und der Dominanz von Ruinen eine ähnliche Wirkung wie Richard Peter erreicht (Abb. 26). Das Foto ist jedoch in Claasens Bildband nicht veröffentlicht.

Ein weiterer Blick Peters aus der Vogelperspektive auf die zerstörte Stadt, vom Turm der Katholischen Hofkirche (Abb. 27 & 28), zeigt den ausgestorben wirkenden Theaterplatz Richtung Südwesten über Trümmerviertel, die sich scheinbar endlos in Richtung Horizont ausdehnen. Der Platz wird von Johannes Schillings bronzernem Reiterstandbild des Königs Johann dominiert und ist mit einer leichten Schneeschicht bedeckt, die Fahr- und Fußspuren erkennen lässt, ähnlich den Linien eines Schnittbogenmusters. Von der unteren rechten Bildecke verläuft bis über die Bildmitte hinaus ein breiter Weg in Richtung Zwingerteich, der von einem weiteren Pfad im unteren Bilddrittel gekreuzt wird. Vereinzelt sind Menschen klein und schemenhaft zu erkennen, die sich in der Weite des Platzes verlieren, aber dennoch, genau wie die Spuren, Zeugen des Lebens in der Stadt sind. Die obere Balustrade des dachlosen Seitenschiffes der Katholischen Hofkirche mit vier Heiligenfiguren ragt diagonal in das Bild und dominiert den Platz. Parallel dazu wird der Theaterplatz im Nordwesten von der Semperoper und an der dritten Seite im Südwesten vom Zwinger flankiert. Am Zwinger sieht man das Ausmaß der Zerstörung, während die Oper den Eindruck erweckt, erstaunlich gut erhalten zu sein. Von dem Opernhaus am Theaterplatz, nach Plänen von Gottfried Semper zwischen 1871 und 1878 errichtet, blieb der Außenbau weitgehend bestehen, aber die Innenausstattung wurde in der Bombennacht von 1945 völlig vernichtet.

Im Gegensatz zu seinem *Blick vom Rathausurm nach Süden* verwendete Peter bei dieser Aufnahme mehrere Figuren der Hofkirche, um Akzente zu setzen: Vier Heiligenfiguren von Lorenzo Mattielli blicken auf einen öden, zerstörten Platz. Allerdings erzielen beide Bilder eine ähnliche Wirkung. Während Peter beim Rathausblick auf

die zerstörten Geschäfts- und Wohnviertel weist, rückt er hier das brachliegende kulturelle Zentrum der Stadt in den Fokus. Haltung und Gestik der Skulpturen werden als Stilmittel so eingesetzt, dass sie zugleich Mahnung und Anklage assoziieren: Die erste Statue von vorn (Ludwig der Heilige) zeigt auf die Trümmerrüste, die zweite (Benedikt von Nursia) hebt anklagend den Arm nach oben, die dritte (Klara von Assisi) schaut resigniert nach unten und die vierte (Maria Magdalena von Pacci) scheint sich abzuwenden. Der Blick des Betrachters wandert von der ersten zur letzten Figur nach oben, erfasst den Semperbau des Zwingers und anschließend die Oper, hat somit den Platz einmal umrundet und kann den kulturellen Verlust voll ermessen.

Diesem Blick über den Theaterplatz ist eine Fotografie des völlig zerstörten Innenraumes der Oper gegenüber gestellt (Abb. 29 & 30). Bei dieser Aufnahme des Zuschauerraumes sieht der Betrachter nur noch ein Gewirr aus Armierungen, Stahlträgern, Balken und Leitungen inmitten stehen gebliebenen Mauerwerkes. Die Reste einer Mauer am gesamten rechten Bildrand und der Stahlträger am unteren Bildrand begrenzen den Bildraum. Durch das von links einfallende Licht entstehen Hell-Dunkel-Kontraste, die den wirren Eindruck verstärken und surreale Anklänge evozieren. Nur die knappe Bildunterschrift *Oper – Innen* hilft bei der Standortbestimmung, denn der Versuch, sich zu orientieren oder den ehemaligen Zustand der Oper zu rekonstruieren, ist zum Scheitern verurteilt. Durch diese Bildinszenierung Richard Peters, bei der nicht mehr erkennbar ist, um welche Art von Objekt es sich handelt, werden die vernichtenden Auswirkungen des modernen Luftkrieges deutlich. Da das Fotografieren gleichzeitig auch ein künstlerischer Akt ist, werden Ambivalenzen betont: Das Materialgewirr hinterlässt größtes Entsetzen und entbehrt doch nicht eines ästhetischen Reizes.

Eine vergleichbare Aufnahme, die man als Materialbild bezeichnen kann, ist von Edmund Kesting bekannt (Abb. 31). Kesting verlieh seiner Fotografie des Trümmerbildes mit eingestürzter Wand, Steinen und zerrissenen Kabeln eine erhöhte Bildwirkung durch die Technik der Teilsolarisation. Die Materialstrukturen wurden durch die Solarisationseffekte sichtbar und verdeutlichen die steinerne Öde besonders eindringlich.

Unter der Überschrift Industrie und Handwerk platzierte Peter eine Aufnahme des Industriegebietes an der Zwickauer Straße (Abb. 32 & 33). Durch die Reste der

Stahlbewehrung fotografierte er die Ruinen von Fabrikgebäuden und Schornsteinen. Wie ein Vorhang legt sich das Gitter vor die schneebedeckte Landschaft, während die rechte Seite und die rechte obere Ecke durch Betonreste verdeckt sind. Peter erreicht Spannung zum einen durch die grafische Struktur des Vordergrundes und die Weite der Industrielandschaft dahinter und zum anderen durch den Kontrast zwischen der Funktionslosigkeit der Bewehrung und deren materieller Präsenz.

Auch Willy Wolff betonte in seiner Grafikfolge *Zerstörtes Dresden* Details der Trümmerlandschaft. In der Federzeichnung *Pelzhaus Fiedler & Weise* (1946–48) sieht der Betrachter in Nahaussicht eine Boden- und Deckenplatte, „zwischen denen verbogenes Stahlgestänge mit Resten von Betonbrocken in bizarrer Erstarrung verharret.“²⁹⁴ (Abb. 34) Die Umgebung tritt wie bei Peters Aufnahme zurück und durch das Fehlen topografischer Bezugspunkte gelingt beiden Künstlern eine Transformation der Wirklichkeit in eine überreale Bildwelt. Darüber hinaus wirken die Kunstwerke abstrakt, die Formen haben sich verselbständigt.

Diese übersteigerte Realität wird auch bei der Aufnahme des Residenzkaufhauses auf der Prager Straße in der Rubrik Wirtschaft und Handel deutlich (Abb. 35 & 6). Auf diesem Foto ist die Etagenstruktur des Gebäudes zu erkennen, aber der Betrachter kann erst durch die Bildlegende *Kaufhaus Prager Straße* das Objekt erkennen. Dieses erste bedeutende Kaufhaus Dresdens in Glas und Beton²⁹⁵ wurde bei den Angriffen bis in das Erdgeschoß zerstört. Dem Fotografen gelingt eine eindrucksvolle Demonstration der totalen Zerstörung, indem er das Objektiv auf die herabhängenden Geschoßdecken richtet, die sich vom Obergeschoß bis hinab ins Erdgeschoß in einer senkrechten Abfolge von Dreiecken wiederholen. Eingefasst werden die Dreiecke durch Betonstützen, im Vordergrund sind Reste der Eisengitter sichtbar. Durch die Struktur und die Konzentration auf geometrische Elemente, die die Bildfläche gliedern, wohnt dieser Aufnahme eine hohe ästhetische Ausdruckskraft inne, ohne die grausame Realität im Mindesten zu mildern.

In Peters Œuvre finden sich mehrere Aufnahmen von durch die Hitzeeinwirkung des Feuersturms deformiertem Metall. Eine Abbildung des Buches zeigt die zerstörte Kreuzung Ammonstraße/Falkenstraße (Abb. 36 & 37). In der Mitte des hochformatigen Bildes ragt ein hoher Leitungsmast auf. An dessen Spitze hängt der

²⁹⁴ Schmidt: Wilhelm Rudolph, 2003, S. 103.

²⁹⁵ 1912 von Karl Hänsel an der Ecke Prager Straße/Waisenhausstraße erbaut.

Überrest eines Bettgestelles, durch die Wucht einer Bombenexplosion aus dem Haus geschleudert. Links im Bild dominiert ein Teil einer Hauswand, aus der die herabhängenden Reste eines Reklameschildes herausragen. Von der Leuchtreklame haben sich nur noch der Rahmen und Teile von Lampeneinfassungen erhalten. Im Hintergrund des menschenleeren Raumes sind die Reste von Häusern erkennbar, über denen sich ein wolkiger Himmel spannt.

Von deformierten Metallstreben hat sich auch Herbert List inspirieren lassen. Die Aufnahme *Ottostraße München 1945* ist in dem für List typischen starken Hell-Dunkel-Kontrast gehalten (Abb. 38). Die nutzlos gewordenen Stahlträger wirken wie grafische Zeichen.

Ein weiteres Beispiel²⁹⁶ von Richard Peter, das die Deformation von Glas und Stahl zeigt, ist eine Aufnahme mit dem Teil eines Stahlfensterrahmens mit Sicherheitsgitter und geschmolzenen Glasscheiben (Abb. 39). Auf dieser Fotografie hielt er eindrucksvoll eine durch die enorme Hitzeeinwirkung geschmolzene Glasscheibe fest. Peter veranschaulichte mit dieser Fotografie die Disfunktionalität des Funktionalen in Form von Scheiben bzw. ganzer Gebäude nach der Bombardierung.

Eine andere Aufnahme²⁹⁷, bei der Peter zur Bildkomposition sowohl Stahlfragmente als auch den Überblick einer Straßensituation vereint, ist die Fotografie der Ostbahnstraße (Abb. 40). Auf dem Querformat sieht der Betrachter eine Reihe hoch aufragender Mauerreste, die sich in der nebligen Stadtlandschaft bis an den Horizont erstrecken. Zwischen den Ruinen liegen Trümmer, die von einer leichten Schneeschicht bedeckt sind. Links und rechts neben dem zentralen Torso eines Hauses ragen Stahlträger aus den Trümmern, die ein Kreuz formen. Mit dem Wissen, dass der Feuersturm im Februar 1945 zahlreiche Menschen in den Luftschutzkellern begrub oder sie in diesen erstickten, legt dies die Assoziation an einen Friedhof nahe. Die düstere, geisterhafte Stimmung wird durch den Nebel verstärkt.

Die erste Fotografie in Peters Publikation, die einen beschreibenden Bildtitel erhielt, ist der *Blick nach dem Hauptbahnhof* (Abb. 41 & 42). Der Blick entlang der Winkelmannstraße, die sich perspektivisch verjüngt, endet an der nur noch aus einem Stahlgerüst bestehenden Bahnhofshalle. Vor dem Bahnhof sind zwei Menschen auf dem

²⁹⁶ Diese Fotografie wurde im Buch nicht abgebildet.

²⁹⁷ Sie erschien ebenfalls nicht im Buch.

sonst leeren Fahrweg erkennbar. Die geräumte Straße wird auf der linken Seite von nur leicht zerstörten Gebäuden flankiert, während man auf der rechten Seite Schutt vor fensterlosen Fassaden sieht, deren Schatten sich auf der Fahrbahn abzeichnen. Dadurch entsteht eine zweifache Fluchtlinie aus Wand und Schatten. Die funktionslos gewordenen Gebäude benutzte Peter als Silhouetten für ein reizvolles Licht- und Schattenspiel. Interessanterweise hielt Peter beim Originalnegativ einen größeren Ausschnitt der Straße fest, bei dem die zunächst intakt erscheinenden Gebäude der linken Seite einen stärkeren Gegensatz zum Schattenspiel bilden. Jedoch hat Peter das offensichtlich am besten erhaltene Wohnhaus im Bildband weggeschnitten, vermutlich, um das Augenmerk auf die Zerstörung zu lenken.

Ein ähnliches Schattenspiel auf einer Straße zeichnete auch Hermann Claasen in seiner Aufnahme *Köln, Schnurgasse, 1945* (Abb. 43).²⁹⁸ Die Fassaden der rechten Straßenseite sind nur durch den Schattenwurf zu erahnen, dagegen sieht der Betrachter die linke Seite mit zerstörten Häusern und Trümmerbergen. Die Menschen auf der frei geräumten Straße scheinen bei Hermann Claasen wie bei Richard Peter nur zufällig in das Bild geraten zu sein.

Ein vergleichbar eindrucksvolles Dokument der Zerstörung Dresdens schuf Wilhelm Rudolph²⁹⁹ mit seinen Grafikfolgen. Vor allem von Dresdner Straßen und Plätzen fertigte er zahlreiche Zeichnungen und Holzschnitte. In der Tuschezeichnung *Das zerstörte Dresden: Schnorrstr.* von 1945 hielt Rudolph den menschenleeren Straßenzug mit den Ruinen der Häuser und den Trümmernmassen auf der ehemaligen Fahrbahn fest (Abb. 44). Er zeichnete aber kein neutrales topographisches Abbild, sondern schuf eine emotional motivierte, unruhige Bestandsaufnahme. Der Zwang des Künstlers, sich mit der zerstörten Stadt auseinanderzusetzen, ergreift den Betrachter unmittelbar. „Rudolphs Anteilnahme wird sichtbar im nervösen Strichgewebe, das die gezeichneten Ruinen nicht konturiert, sondern umzuckt wie das Feuer die realen Trümmer.“³⁰⁰ Wie bei Richard Peter wird bei vielen Blättern eine genaue topografische Zuordnung erst durch den Titel deutlich. Für beide Künstler wurde das Entsetzen zur künstlerischen Inspiration, aber beiden war auch bewusst, dass sie in

²⁹⁸ Diese Aufnahme wurde nicht in Claasens Bildband aufgenommen.

²⁹⁹ Wilhelm Rudolph wurde 1889 in Chemnitz geboren. Er studierte an der Akademie der Bildenden Künste Dresden bei Carl Bantzer und Robert Sterl. Danach war er zeitweise Professor an selbiger Akademie, die meiste Zeit seines Lebens jedoch freischaffend tätig. Er starb 1982 in Dresden.

³⁰⁰ Schmidt: Wilhelm Rudolph, 2003, S. 99.

ihren Werken eine von Menschen gemachte Katastrophe ästhetisch behandeln. Rudolph und Peter stehen mit ihren Dokumentationen zum katastrophalen Zerstörungszustand Dresdens in der Tradition künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg. So hielt zum Beispiel Otto Dix in den 50 Radierungen *Krieg* (1924) Eindrücke des Ersten Weltkrieges fest, oder Francisco de Goya mit seinen 82 Aquatinta-Blättern *Desastres de la Guerra* (deren Mehrzahl wahrscheinlich in den Jahren 1812–1814 entstanden sind) den Unabhängigkeitskampf des spanischen Volkes gegen die napoleonische Besetzung. Die Zyklen von Goya, Dix und Rudolph legen von dem unmittelbaren Geschehen direkt Zeugnis ab, während Richard Peter einen späteren Zustand festhält, eine kriegszerstörte Stadt, die sich bereits durch die Einwirkung von Regen, Schnee, Wind und Frost verwandelt hat.

Der hier untersuchte Bildband Richard Peters integriert in die Abfolge der Trümmerbilder eine Sequenz von drei mal zwei Fotos, bei der jeweils Aufnahmen vom unzerstörten und vom zerstörten Zustand miteinander konfrontiert werden. Diese Fotografien sind fast vom gleichen Standpunkt aus aufgenommen und zeigen einen Vorher-Nachher-Vergleich wie ihn schon Kurt Schaarschuch in seinem Buch zu Dresden angestellt hat.³⁰¹ Im Gegensatz zu Schaarschuch beschränkte sich Peter jedoch auf diese drei Beispiele und erhielt damit die Dramatik der Bildfolge. Dieses Konzept der Vergleichsabbildungen verstärkt eine Visualisierung des materiellen wie kulturellen Verlustes. Die erste Gegenüberstellung zeigt die Hofkirche, Residenzschloss und den Theaterplatz; die zweite die Skulptur des Bacchus auf einem Esel vor dem Eingang zum Ratskeller des Neuen Rathauses und die dritte den Blick von der Brühlschen Terrasse in die Münzgasse zur Frauenkirche.

Peters letzte Gegenüberstellung zeigt den Blick von der Brühlschen Terrasse zur Frauenkirche (Abb. 45). Die Nachtaufnahme (um 1930) weist auf die durch Scheinwerferlicht angestrahlte Kuppel der Frauenkirche in der oberen Bildmitte und auf den erleuchteten Turm des Rathauses im Hintergrund zwischen Häuserfassaden, „auf den die Straßenbeleuchtung der Münzgasse wie eine Lichterkette zuführt.“³⁰² Diese Ansicht war ein beliebtes Motiv des alten Dresden, das in zahlreichen Fotografien, Gemälden oder Grafiken immer wieder zitiert wurde. Den Künstlern kam es

³⁰¹ Vgl. Schaarschuch: Bilddokument Dresden 1933–1945, 1945 sowie die Kapitel 3.1 Trümmerfotografie und 3.3.2 Vorgeschichte.

³⁰² Fickus: Richard Peter sen., 1995, S. 31–32.

bei diesem Blick meist weniger auf die Darstellung der Monumentalität der Frauenkirche an als vielmehr auf die Wiedergabe der Atmosphäre und der Umgebung. Die Kirchenkuppel verschmilzt mit der umliegenden Architektur. Dies soll im Folgenden an drei Beispielen aufgezeigt werden.

Adolf Menzels Bleistiftzeichnung *Blick auf die Frauenkirche in Dresden* aus dem Jahr 1883 „betont – schon impressionistisch kühn – das Ausschnitthafte der Komposition, das Spiel von Licht und Schatten auf den Hausfassaden und das Flüchtig-Verwischte in der Schilderung des Lebens in der Gasse.“³⁰³ (Abb. 46) Das Auftragswerk *Blick in die Münzgasse zur Frauenkirche* von Gotthardt Kuehl (um 1909/1910) muss man in die Reihe der realistischen Stadtansichten stellen, obwohl Kuehl ein Vertreter des deutschen Impressionismus war (Abb. 47). Statt das Werk in seiner gewohnten atmosphärischen Malweise ausführen zu können, hatte Kuehl sich aufgrund eines Auftrages an die Vorgabe einer sachlich-topografischen Abbildung zu halten.³⁰⁴ Auch Edmund Kesting hat in dem Gemälde *Abendstimmung an der Frauenkirche*³⁰⁵ diesen Blick festgehalten (Abb. 48). Die Gebäude der Münzgasse gliederte Kesting mit Hilfe des Laternenlichtes in gelbe, orange und weiße Flächen, während er die Kuppel der Frauenkirche in Licht getaucht vor einem blaugrünem Himmel detailreich beschrieb. Spannung erhält das Gemälde durch die Licht- und Linienführung – Licht füllt den von Diagonalen in Höhe und Tiefe gezogenen Raum. Eine vergleichbare Spannung findet sich auch in seinen Architekturphotografien wieder.

Peter stellte dem Panorama – Blick von der Brühlschen Terrasse zur Frauenkirche – ein Bild von der Realität der Zerstörung gegenüber. Die Bildunterschrift *Blick von der Brühl'schen Terrasse nach der Frauenkirche und dem Rathausurm – im Hintergrund Rathaus im Neuaufbau* unter dem Trümmerbild könnte vermuten lassen, dass Peter den Menschen Zuversicht geben und Mut machen möchte – der Betrachter sieht zwar keine Bautätigkeit, aber das Rathaus wirkt intakt. Ohne die Bildunterschrift würde

³⁰³ Neidhardt: Romantische Verfremdung und malerische Erscheinung. In: Greve, Lupfer und Plaßmeyer (Hrsg.): *Der Blick auf Dresden*, 2005, S.82–93, hier S. 91. Die Zeichnung befindet sich im Besitz des Museums der Bildenden Künste Leipzig.

³⁰⁴ Der Rat der Stadt Dresden beauftragte 1908 Kuehl, einen Gemäldezyklus (8 kleinere und 3 große ovale Bilder) für den Stadtverordneten-Sitzungssaal im Neuen Rathaus zu schaffen. Die Gemälde befinden sich heute im Stadtmuseum. Vgl. dazu Neidhardt: *Gotthardt Kuehl in Dresden*. In: Gerken und Zimmermann (Hrsg.): *Gotthardt Kuehl*, 1993, S.56–77, hier S. 66–67.

³⁰⁵ Das Gemälde, Öl auf Leinwand, von 1934, ist im Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister.

der Leser jedoch wahrscheinlich nicht wissen, dass das Gebäude wieder aufgebaut wird, dies erschließt sich erst durch die später folgende Sequenz zum Rathaus mit einem Bild des neu errichteten Südflügels. Die angestrebte positive Wirkung erreichte Peter dadurch, dass er das Rathaus an den rechten Bildrand wie einen mahnenden Finger positioniert und durch den Umstand, dass der Rathhausturm wieder ein Dach bekommen hat. Im Gegensatz dazu sind von den Häusern der Münzgasse, die vor der Zerstörung den quadratischen Baukörper der Frauenkirche unterhalb der Kuppel verdeckten, nur noch wenige Mauerreste zu erkennen. In der Bildmitte ragen die Reste des Chores und des nordwestlichen Treppenturmes der Frauenkirche in den mit Wolken bedeckten riesigen Himmel. Ausgehend von der positiven Einstellung Peters kann man vermuten, dass er mit dieser Aufnahme und der entsprechenden Unterschrift folgenden Bildaussage intendierte: Auch dieser Teil der Stadt wird bald in altem Glanz erstrahlen. Die Aufnahme hat Peter für den Bildband derart beschnitten, dass sich die durch die unterschiedlichen Aufnahmestandpunkte ergebenden Perspektivunterschiede verringern. Bei einem Vergleich mit dem Originalnegativ fällt auf, dass er bei der Vergrößerung für den Bildband vor allem am unteren Rand Teile der Bodenplatten der Terrasse und am rechten Bildrand Teile der Kunstakademie weggelassen hat. Auf der Vorkriegsaufnahme hatte er die Kunstakademie vollständig ausgeblendet.

Beim zweiten Bildpaar, der Skulptur *Bacchus auf dem Esel* vor dem Neuen Rathaus, blickt der Betrachter auf der linken Buchseite zunächst auf eine Nachtaufnahme mit einer Seitenansicht der Bronze Gruppe³⁰⁶ von Georg Wrba, aufgenommen vor 1945 (Abb. 49). Auf der rechten Buchseite befindet sich die gleiche Figurengruppe in der zerstörten Umgebung. Sie nimmt mit ihrem Sockel die gesamte rechte Bildhälfte ein. Links von ihr liegen Reste von Säulen und weitere Architekturfragmente des Rathauses, so dass der Eingang zum Ratskeller versperrt scheint. Im Hintergrund sind bei dieser Tagesaufnahme Reste der Gebäude am Maximilian Ring erkennbar. Bacchus, der ursprünglich in der rechten Hand eine Weintraube und in der linken eine Weinschale hielt, sitzt auf einem lagernden Esel. Beide sind trunken und waren als gutmütige Warnung am Eingang des Ratskellers gedacht: Ein allegorisches Thema, das in Deutschland durchaus üblich ist. Durch die Blickrichtung des Bacchus wird auf dem Nachkriegsbild ein Kontakt zwischen dem Leser und dem Werk

³⁰⁶ Der Bronzeguss entstand im Jahr 1910.

hergestellt. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, dass der ‚armamputierte‘ Bacchus auf die Trümmer blickt und dabei menschliche Regungen zeigt. Es ist ein böses Erwachen aus dem Rausch in mehrfachem Sinne, und Bacchus wirkt vor dieser traurigen Kulisse nun resigniert und in sich zusammengesunken. Das böse Erwachen verdeutlicht Peter zudem durch den Kontrast von Nacht- und Tagesaufnahme.

Eine ähnliche Wirkung erzielte Herbert List mit der Abbildung von Gipsabgüssen im Depot der zerstörten Münchner Akademie (Abb. 50). In einem dunklen Innenraum befinden sich Schutt und mehrere Gipsabgüsse auf dem Boden verteilt, die von einer dünnen Schneeschicht bedeckt werden. Von den Abgüssen sind eine Jünglingsfigur, ein Tierfries und eine Zweifigurengruppe erkennbar, die wie zu einer Gruppe arrangiert, die Bildmitte einnehmen. Durch die helle Türöffnung wird eine in der Mitte sitzende, antike Hermesfigur hervorgehoben, an der eine Reliefplatte mit zwei Widdern lehnt, die die Geschichte des Odysseus und Polyphem wiedergibt. Hermes schaut auf die zwei Männer der linken Figurengruppe,³⁰⁷ die sich abzumühen scheinen, den Schutt und somit die Überreste des Krieges wegzuräumen. Die Hermesfigur könnte aber auch als Vertreter des Betrachters fungieren, der darüber zu sinnieren scheint, wofür sich die Männer im Originalkontext anstrengen oder ob sich die Mühe lohnt, die alte Kultur zu erhalten. Die architektonische Situation erhält durch den Schnee eine unwirkliche, groteske Wirkung. Formal funktioniert der Schnee als Helligkeits- und Kontrastverstärker, inhaltlich suggeriert er Stille. „Wie Requisiten einer vergessenen Inszenierung erscheinen die Plastiken in der Bildkomposition, die durch Ausschnitt und Frontalität ohne stürzende Linien mit formalen Mitteln Ruhe in den Trümmerfundus bringt.“³⁰⁸

Beschädigte Skulpturen waren in den Nachkriegsjahren bei den Fotografen ein beliebtes Motiv, so auch bei Friedrich Seidenstücker, der das Denkmal der Königin Luise im Tiergarten in Berlin 1946 aufnahm (Abb. 51). Seidenstücker gelingt eine geschickte Teilung des Bildes: Die untere Hälfte wird von einer Wasserfläche dominiert, in der Mitte entlang zieht sich ein schmaler Streifen Erde mit dem Denkmal und den Botschaftsgebäuden, der obere Teil zeigt den Himmel. Akzentuiert wird die Aufnahme durch einen einzelnen schräg nach oben ragenden blattlosen Baum,

³⁰⁷ Bei dieser Gruppe handelt es sich vermutlich um einen Entwurf für ein Autobahn-Denkmal von Josef Thorak, der als Dozent der Akademie dort ein Atelier hatte. Vgl. Scheler und Harder (Hrsg.): Herbert List, 2000, S. 295.

³⁰⁸ Brauchitsch: Das Magische im Vorübergehen, 1992, S. 90.

der die trostlose Stimmung unterstreicht. Im Hintergrund werden die Gebäude des Botschaftsviertels an der Tiergartenstraße sichtbar, links ist das Gebäude der italienischen Botschaft anhand der Hauptfront mit einem Mittelrisalit, der durch sechs Säulen gegliedert wird, bestimmbar. Das Denkmal auf der Luiseninsel nahm Seidenstücker nicht wie üblich von vorn auf, sondern in der Rückenansicht. Durch den Faltenwurf des Mantels wird der Eindruck einer Vorwärtsbewegung der Statue erweckt, so, als würde die Königin die wenig zum Spazieren einladenden Reste des Parks verlassen wollen. Die Königin Luise wendet sich auf dem Bild sinnbildlich vom Elend ab. Die Berliner Bewohner hatten den Tiergarten für Heizungsmaterial weitestgehend abgeholzt und zum Teil in Ackerflächen verwandelt. Durch die Spiegelung des Baumes im Wasser entsteht zusätzlich der Eindruck, als würde die Königin gleich zweimal bedrängt: Von der Realität und der Spiegelung derselben. Statt mahnend aufzurütteln stellt sich über diese Bildversion von Zerstörung eher eine absurde Traurigkeit ein.

Den Aufnahmen von Peter, List und Seidenstücker ist gemein, dass sie Plastiken in einer städtischen Einöde zeigen. Die Figuren scheinen sinnbildlich, in ihrer Rolle als Zeugen, die von der Zerstörung verschont blieben, über die verheerende Vernichtung zu trauern. Peters und Seidenstückers Fotografien machen zugleich den Verlust eines Lebensraumes deutlich, in dem die Skulpturen eine repräsentative Funktion innehatten.

Eine völlig andere Herangehensweise an die bildliche Darstellung zerstörter Skulpturen wählte Peter in der Aufnahme von Plastiken der Skulpturensammlung im Albertinum (Abb. 52). Hier fotografierte er die völlig durcheinander geratene Masse von Skulpturenresten. Unabhängig von Epoche oder Gattung liegen die Kunstwerke – darunter eine Kreuzigungsgruppe – auf dem Boden, christliche wie weltliche Skulpturen sind gleichermaßen beschädigt. Diese Abbildung muss in Zusammenhang mit der linken Buchseite betrachtet werden, die den Ausstellungspalast an der Stübel-Allee mit einem provisorischen Schrottplatz zeigt. Die Auto- und Motorradwracks beherrschen fast zwei Drittel der Aufnahme und verdecken das Gebäude, so dass nur noch die Dachlandschaft mit den zwei Glaskuppeln herauschaut. Vergleicht man die beiden Fotografien der Doppelseite, scheint es keinen Unterschied zwischen Gebrauchsgegenständen und Kunstwerken zu geben, die Zerstörung ist umfassend. Die Ausstellungshalle für Kunstwerke wurde ebenso zerstört wie die Kunstwerke

selbst. Zudem könnte man diese gegenübergestellten Fotos als Ironie der Geschichte interpretieren: Werkzeuge des Krieges versus Kunstgegenstände, Kunst und Krieg haben die Stadt berühmt gemacht.

Richard Peter hat das Neue Rathaus vergleichsweise oft in seinen Fotografien festgehalten. Das Gebäude überstand den Feuersturm im Vergleich zu anderen bekannten Bauten der Stadt gut und trug reparable Schäden davon. Die Innenausstattung verbrannte zwar vollständig, aber die wichtigsten Teile der Baustruktur blieben stehen. Auch der Turm und das Treppenhaus im Festsaalflügel blieben erhalten. Die unten näher beschriebene Aufnahme der Rathausuhr leitet über zu einer Abfolge aus sechs Fotos mit der Überschrift *Das Rathaus*. Es sind Aufnahmen der Außenansicht von Südosten, einer Innenansicht, des Südflügels am Friedrichs-Ring (ab 1946 Dr.-Külz-Ring), des ausgebrannten Festsaales, des Eingangsbereiches am Rathausplatz und des neu errichteten Südflügels mit den Skulpturen des Bacchus und einem der Schildlöwen im Vordergrund.

Die Aufnahme der Rathausuhr zeigt die Reste des Zifferblattes aus starker Untersicht, nur die Skala blieb erhalten (Abb. 53 & 54). Zeiger, Skala und die Laibung der Fensteröffnung heben sich dunkel gegen den hellen, leicht bewölkten Himmel ab. Die Zeiger der Uhr sind 2.30 Uhr stehen geblieben, wie uns die Bildunterschrift *14. Februar 1945 / Rathausuhr – 2.30 Uhr – Die Schicksalsstunde* übermittelt. Die Uhr hat mit dem Untergang der Stadt auch ihre Existenz und Existenzberechtigung verloren. Durch den Begriff ‚Schicksalsstunde‘ in der Bildlegende wird die Uhr hier zu einem Todessymbol. Den außergewöhnlichen Effekt der Aufnahme erreichte Peter durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast. Er fertigte einen besonders harten Abzug der Aufnahme an, um diese dramatische Wirkung zu erreichen. Solche intensive Wirkung verfehlte Heinz-Ulrich Wieselmann in seiner Aufnahme (Abb. 55). Eine der vier Turmuhren der Gedächtniskirche in Berlin zeigt ebenfalls als Ausschnitt das Zifferblatt mit stehen gebliebenen Zeigern. Es ist eine belanglose Aufnahme einer Kirchuhr an einem Turm, die nur durch den Zusammenhang in der Publikation und der Bildunterschrift *Für immer stehen geblieben: eine der vier riesigen Turmuhren der Gedächtniskirche* entsprechend interpretiert werden kann.

Eine weitere Aufnahme von Peter zeigt den Haupteingang des Neuen Rathauses an der Ostseite (Abb. 56). Die drei Portale scheinen durch die zahlreichen Steine, die im Vordergrund liegen, nicht passierbar zu sein. Im Mezzanin werden leere

Fensterhöhlen und die Torsi von Sitzfiguren sichtbar. Zwischen zwei dieser Torsi ist eine helle Tafel mit der Losung *Wiederaufbau Neues Rathaus* positioniert. Diese Tafel sollte sicher Zuversicht ausdrücken. Denn obwohl die Tafel grotesk wirkt, wird der Leser auf der gegenüberliegenden Seite eines Besseren belehrt – man macht unmögliches möglich. In dieser Abbildung des wieder errichteten Rathauses (Flügel am Dr.-Külz-Ring) greift Richard Peter sinnfällig die Skulptur des Bacchus wieder auf, nun ist der Betrachter wirklich erwacht. Aus heutiger Sicht wirkt die Tafel jedoch fehl am Platz, sie bildet einen auffälligen Kontrast zu der menschenleeren Trümmerswüste. Aus den Steinmassen des linken Bildvordergrundes ragt eine Schildlöwen-skulptur³⁰⁹, dessen Text ebenfalls als eine Aufforderung zum Wiederaufbau gelesen werden könnte: WILLST DU / WAS SCHAFFEN TU / ES NICHT OHNE RAT / DOCH VORWÄRTS / BRINGT DICH NUR / DIE FRISCHE TAT. Der Betrachter erhält jedoch den Eindruck, als wäre bis auf das Anbringen der Tafel von Erneuerung nichts geschehen. Doch bereits im Frühjahr 1946 begannen am Rathaus die Aufräum- und Sicherungsarbeiten, wovon in der Aufnahme allerdings nichts zu sehen ist. Im Zuge dieser Tätigkeiten könnte auch die Tafel aufgestellt worden sein.

Als Vergleich zu Richard Peters Aufnahme bietet sich die Fotografie *An der Fassade des Wittelsbacher Palais* an, die Herbert List in München aufnahm (Abb. 57). Sie zeigt den rechten der beiden Torlöwen an der Hauptfassade in der Briennerstraße. Beide Fotografen kommen in ihren Aufnahmen zu einer ähnlichen Bildwirkung, da der Löwe bei Peter wie bei List jeweils vor der Fassade in mitten von Schuttmassen steht. Allerdings vermittelt die Aufnahme von List nur eine als bedrückend bizarr empfundene Wirklichkeit, während hinter Peters Fotografie gleichzeitig die Aufforderung steht, den Blick zuversichtlich in die Zukunft zu richten und der Beweis dafür erbracht wird.

Das Eingangsbild für die Sequenz zum Thema Kirchen zeigt den Innenraum der neugotischen Johanneskirche (Abb. 58 & 59).³¹⁰ Der Blick des Betrachters wird von der Vierung in die einschiffige, gewölbte Halle auf die Westfassade gelenkt, erfasst die Rosette und das unscheinbare Hauptportal, das durch die helle Türöffnung extra

³⁰⁹ Georg Wrba schuf die aus Bronze gefertigten Schildlöwen, die an beiden Seiten der zwei Haupteingänge postiert waren (1910).

³¹⁰ Für die von Gotthilf Ludwig Möckel entworfene Ev.-Luth. Johanneskirche wurde am 29. Juni 1874 der Grundstein gelegt und am 24. April 1878 erfolgte die Weihe. Der neugotische Sandsteinbau an der Pillnitzer Straße besaß reichen ornamentalen Schmuck. Vgl. dazu Löffler: Das alte Dresden, 1982, S. 352 oder Helfricht: Dresden und seine Kirchen, 2005, S. 120.

betont wird. Das einfallende Sonnenlicht lässt auf die komplette Zerstörung des südlichen Seitenganges schließen. Auf dem Boden der Kirche liegen herabgestürzte Architekturfragmente und Reste des Daches. Teile der Bogenrippen und das komplette Dach fehlen, so dass der Blick auf einen hellgrauen Himmel frei gegeben wird. Versatzstücke der ornamentalen Eisengitter des Daches hängen in den Kirchenraum. Vor der Zerstörung sah man vom Standort des Fotografen auf sechs Skulpturen, von denen nur drei erhalten blieben. An den Säulen des Chores und des Langschiffes befanden sich ehemals unter Baldachinen auf Konsolen Standbilder der Evangelisten und Apostel. Dem Altarraum gegenüber am Westeingang hat sich Johannes der Täufer mit dem Gotteslamm erhalten.

Ein ähnliches Phänomen der Umkehrung der Raumverhältnisse, der Innenraum wird gleichzeitig zum Außenraum, findet sich bei Hermann Claasens Aufnahmen der Sakralgebäude. In Claasens Bildband bietet sich die Fotografie des Innenraumes von St. Aposteln als Vergleich zu Peter an (Abb. 60). Claasens Blick durch das Hauptschiff in Richtung Turm wirkt jedoch konventioneller. Er nahm eine gerade Sicht durch einen Bogen auf das Langhaus und das Gewölbe auf. Da das Kirchendach komplett fehlt, wird der Blick zum Himmel und zu den Resten des Turmes freigegeben. Claasens vermittelt keine optimistische Stimmung, sondern eher die Sinnlosigkeit des Hoffens. Peter versuchte dagegen, in seiner Aufnahme das Elend durch Ästhetik zu überspielen. Das Augenmerk des Betrachters wird auf die Rosette gezogen und bleibt bei dem Eisengitter hängen, das mit der Wirkung einer zusätzlichen Dekoration herunterhängt, er mag sich fragen, wo sich das Gitter früher befunden haben könnte.

Neben der Aufnahme der Johanneskirche ist die Sicht auf die Lukaskirche bemerkenswert, weil die steinernen Ruinen einer scheinbar noch intakten metallenen Tanksäule gegenüber gestellt sind (Abb. 61 & 62). Peter nahm die Lukaskirche in Dresden-Plauen³¹¹, eingebettet in eine sie umgebende Trümmerlandschaft, auf. Die Kirche ragt im Hintergrund aus Schuttmassen auf und wird durch zerstörte Gebäude flankiert. Der Betrachter blickt entlang der Werder Straße – die nicht mehr als Straße erkennbar ist, sondern wie ein Steinmeer wirkt – auf die Nordfassade mit dem Turm, der sich vor einem gleichförmig hellgrauen Himmel erhebt. Die Haube mit der

³¹¹ Von Georg Weidenbach 1898 bis 1903 im Stil der deutschen Renaissance erbaut, nach der Zerstörung 1945 vereinfacht wieder hergestellt (1963–1972).

doppelten Laterne und der Spitze ist durch die Hitzeeinwirkung des Feuersturms nach links abgeknickt. Das nördliche Hauptportal ist durch Steinmassen auf der Straße vollständig verdeckt. An den rechten Bildrand gesetzt und in den Vordergrund geschoben, bildet eine scheinbar funktionsfähige Tanksäule der Leunawerke einen Kontrast zu den Ruinen der Bauwerke und der Steinmassen. Die runde Form, das metallische Material und das hell-dunkel-kontrastierende Design mit der Firmenwerbung bilden einen Gegensatz zu den am Boden liegenden eckigen Steinen und den Gebäuden, die vor dem Himmel zu einer grauen Masse verschmelzen. Das Einbeziehen von Firmenwerbung findet sich in Peters Œuvre selten. In der Publikation existiert aber eine weitere Aufnahme, abgebildet ist eine Hauswand mit einem Drewag-Kasten³¹². In diesen beiden Fotografien stellt Peter unterschwellig einen Bezug zu seinem Leben her, in Leuna war er an den Märzkämpfen 1921 beteiligt, für die *Drewag* hatte er in den dreißiger Jahren gearbeitet.

Der querformatigen Aufnahme der zerstörten Frauenkirche mit dem beschädigten Lutherdenkmal vom Neumarkt aus wird das kleine Bild der Katakomben auf einer Buchseite zugestellt (Abb. 63). Das Katakomben-Bild ist in die untere linke Ecke der Seite gepresst, dadurch bekommt der Betrachter nicht den Eindruck, als würde er mit auf den Pflastersteinen stehen, auf denen die Lutherstatue liegt. Sieht man die obere Abbildung dagegen isoliert, ist die Wirkung viel stärker. In der Mitte der Aufnahme steht nur noch der Sockel des Denkmals, die Ruine der Frauenkirche, Reste des nordwestlichen Treppenturmes und des Chores, nehmen den Hauptteil des Bildes ein. Über den Trümmern der Kirche, links neben dem Chor, ragt die Kuppel der Kunstakademie mit der erhaltenen Figur der Fama hervor. Die beschädigte Lutherfigur liegt vorn am rechten unteren Bildrand auf dem Rücken. Der Torso ist diagonal hingestreckt und wirft einen tiefen Schatten in die Bildmitte. Die Füße auf der Plinthe stehen ein Stück weg, als würden sie nicht zur Skulptur gehören. Peters Aufnahme assoziiert Stille und Bewegungslosigkeit. Offensichtlich drängte sich das Sujet der gestürzten Lutherfigur vor der Kirche den Künstlern aus gewiss unterschiedlichen Motiven geradezu auf. Zum einen wurde die Frauenkirche als Herz der Stadt angesehen, und zum anderen kann diese Bildformel als Sinnbild so verstanden werden, dass auch der Glaube den Gang der Katastrophe nicht aufhalten konnte

³¹² Die Abkürzung *DREWAG* steht für *Dresdner Werke AG*, die Stadtwerke von Dresden.

oder dass die Werte des christlichen Abendlandes bis in die Grundfeste erschüttert sind, was Peter mit dem Bild der Katakomben verdeutlicht haben könnte.

Im Gegensatz zu Richard Peter konzentrierte sich Kurt Schaarschuch bei seiner Fotografie der beschädigten Lutherskulptur in dem Bildband *Bilddokument Dresden 1933–1945* stärker auf die Figur (Abb. 64). Von der liegenden Statue ist nur der Oberkörper zu sehen, der den gesamten unteren Bildrand einnimmt. Dahinter werden der Sockel, der stehen gebliebene Treppenturm der Frauenkirche und die Ruinen des Neumarktes sichtbar. Auf der linken Hälfte der Doppelseite zeigt Schaarschuch den Vorkriegszustand. Durch die Jahreszahlen 1933 und 1945 entsteht, wie schon im Buchtitel, eine zeitliche Lücke, und damit werden Nationalsozialismus und Krieg explizit ausgeblendet. Der Betrachter sieht nur die Folgen der Politik, die eigene Schuld wird jedoch nicht thematisiert.

Auch von Edmund Kesting existiert eine Aufnahme vom fast gleichen Standpunkt aus. Diese durchaus konventionelle Fotografie verwendete er für eine Fotokomposition aus zwei Negativen, wobei diesmal die Trümmer mit einer gitterartigen Struktur überdeckt sind (Abb. 65).

Friedrich Seidenstücker scheint das Motiv einer gestürzten historisch bedeutsamen Person ebenfalls inspiriert zu haben (Abb. 66). Er nahm in Berlin den Zustand am Schinkelplatz auf. Am Boden liegt die Skulptur von Karl Friedrich Schinkel, während das Denkmal von Albrecht Daniel Thaer noch steht, im Hintergrund sieht man die Ruine der Bauakademie.

Ebenso aus Berlin stammt die Fotografie Heinz-Ulrich Wieselmanns, den die gefallene Skulptur des Friedrich Heinrich Ernst von Wrangel auf dem Leipziger Platz zu einer Aufnahme veranlasst hat (Abb. 67). Der General liegt auf dem Rücken, während ein alter Mann die Situation im Vorübergehen betrachtet.

Unter den Fotografien, die List im zerstörten München aufnahm, befinden sich ebenfalls zahlreiche mit zerstörten Skulpturen. Er bannte zum Beispiel das kopflos gewordene Denkmal des Justus von Liebig am Maximiliansplatz, den liegenden Rosselenker vor der Technischen Hochschule oder die Gipsabgüsse der Akademie auf die Negative. Damit setzte List den Akzent auf den Humanitätsverlust der Deutschen durch die nationalsozialistische Diktatur.

Im Bildband *Gesang im Feuerofen* von Hermann Claasen ist die christliche Kunst ein wichtiges Bildthema. Dies ergibt sich auch aus der ausgeprägten Präsenz der Sakralkunst in Köln und dem Lebensgefühl, das vom Katholizismus beeinflusst ist. Innerhalb dieses Themas nehmen die Aufnahmen von Skulpturen einen wichtigen Raum ein, die Claasen jedoch nicht im stilkritischen Sinn wertend fotografierte. Claasen präsentiert in seinem Bildband eine Reihe von Statuen aus unterschiedlichen Epochen, die dem Bombardement Kölns getrotzt haben. In diesen Abbildungen von Skulpturen, die aus dem Chaos der Trümmer herausragen, wird Hoffnung auf eine höhere Ordnung vermittelt. Im Gegensatz zu den Aufnahmen von Herbert List oder Richard Peter befinden sich die Skulpturen alle noch an ihrem ursprünglichen Standort. Erstaunt erkennt der Betrachter, dass sich trotz der umfassenden Zerstörungen einiger Bauwerke gerade die Skulpturen so gut erhalten haben. Zum Beispiel hängt das Kruzifix aus St. Georg noch an seinem Platz, in der Nahaufnahme erkennt man allerdings, dass der Kopf beschädigt ist (Abb. 68). Eine weitere Annäherung an eine erstaunlich intakt gebliebene Skulptur gelingt Claasen mit seinen Aufnahmen der Madonna aus St. Kolumba (Abb. 69).³¹³ Die Madonna, samt Sockel und Baldachin, steht als letzter Überrest an einem Pfeiler, während von der Kirche als Gebäude fast nichts zu erkennen ist. Diese Sequenz von sechs Aufnahmen kann als allmähliche Annäherung an Maria und damit auch an Gott und als Symbol des christlich fundierten Überlebenswillens der Stadt Köln gelesen werden. Rolf Sachsse beurteilte diese Fotografien folgendermaßen: „Eine Skulptur stand fortan für das Überleben in dieser Stadt, ihr mediales Bild konnte zur Ikone werden, die Dokumentation war selbst Geschichte geworden.“³¹⁴

In Peters Bildband beschließt eine weitere Aufnahme der unzerstörten Frauenkirche die Folge der Trümmerfotografien (Abb. 70 & 71). Die Frauenkirche war immer wieder ein beliebtes Bildmotiv und wurde aus verschiedenen Richtungen aufgenommen, wie zum Beispiel der Blick von der Brühlschen Terrasse, der bereits weiter oben behandelt wurde, oder der Blick aus der Sporergasse über den Judenhof zur Frauenkirche. Peter wählte für die Ansicht der Kirche keine rein traditionelle Bildgestaltung, wie sie zum Beispiel bei Walter Hahn in seinem Bildband *Dresden und*

³¹³ Die Steinskulptur des 15. Jahrhunderts war am Pfeiler eingemauert worden, da sie zu schwer für den Transport war. Die Ummauerung, Reste sind noch zu erkennen, war während eines Angriffes gesprengt worden.

³¹⁴ Sachsse: Hermann Claasen, Bd. 2, 1996, S. 42.

Umgebung (1925) in der Fotografie *Neumarkt mit Frauenkirche* zu finden ist. Dem gewöhnlichen Blickpunkt fügte Peter an der rechten Bildseite die fragmentarische Ansicht eines Gebäudes mit einem Ausleger zu und in den Spiegeln der Glaserei³¹⁵ spiegeln sich Teile des Neumarkts.

In dem analysierten Bildband dient die Aufnahme der Frauenkirche vor dem Angriff zum einen der Gegenüberstellung von ‚vorher‘ und ‚nachher‘ und zum anderen als Abschluss sowohl der Abfolge Kirchen als auch der Ruinenbilder. Im Zusammenhang mit den vorangegangenen Trümmeraufnahmen übt diese Fotografie eine besonders starke Wirkung auf den Betrachter aus.

3.5.3 Tod und Überleben

Nach dem Abschnitt der Trümmerbilder folgt im Bildband eine Passage, zu der es kein Pendant in den anderen Büchern gibt, die ebenfalls über die Zerstörung deutscher Städte berichten. Die allegorische Fotografie mit der Bildunterschrift *Der Tod über Dresden* leitet diese Sektion ein (Abb. 72 & 73). Ein Skelett in der Kunstakademie Dresden an der Brühlschen Terrasse, Studienobjekt aus dem Anatomiesaal, ist so vor das nahezu glaslose Atelierfenster geschoben, dass es sich im Vordergrund als dunkle Silhouette abhebt und das gesamte Bild beherrscht. Außerhalb des Gebäudes werden der Turm des Neuen Rathauses und der Chor der zerstörten Frauenkirche sichtbar. Durch die Öffnungen der Balustrade sind Trümmer zu erkennen. Peter erreicht durch die abgestuften Grautöne der Gebäude im Hintergrund und den gleichförmig hellgrauen Himmel einen dramatischen Kontrast zwischen dem bewegten dunkelgrauen Vordergrund und der leblosen Kulisse. Möglicherweise wurde das Knochengerüst von Peter selbst so arrangiert, dass es im weit ausholenden Schreiten begriffen ist, der Oberkörper ist nach vorn gebeugt und am Schädel ist der Unterkiefer heruntergeklappt. Der linke Arm ist nach vorn gestreckt, die Fingerknochen wirken wie Klauen und scheinen nach den Trümmern oder im übertragenen Sinn nach den Menschen in den Ruinen zu greifen. Der Tod scheint voranzuschreiten ohne inne halten zu wollen, er belebt als noch einzig vorstellbares Wesen die Szenerie der Trümmer.

³¹⁵ Hüning & Kleinfeld: Glaserei, Glasschleiferei, -malerei, Neumarkt 18.

Dieser Fotoarbeit mit dem Skelett, Symbol für die Vergänglichkeit des Lebens, folgen Fotografien, die die Bombenopfer und das Leben der Menschen in der zerstörten Stadt zeigen. Man möchte fast geneigt sein zu sagen, dass ein Skelett den Reigen der nachstehenden Menschendarstellungen anführt. Ob Richard Peter hierbei an die Thematik des Totentanzes gedacht hat, lässt sich nicht rekonstruieren, aber auch nicht völlig ausschließen. Bei dieser populären Bildtradition, deren ungebrochene Kontinuität vom Mittelalter bis in unsere Zeit zu beobachten ist, bildet die zeitliche wie räumliche Allgegenwärtigkeit des Todes im Dasein und sein handelndes Eingreifen in das Leben der Menschen die Kernaussage. Nur der gesellschaftliche Blickwinkel und die künstlerische Umsetzung haben sich im Laufe der Jahrhunderte geändert. In der Vorstellung der mittelalterlichen Totentänze bilden der Vanitas-Gedanke, die Gleichheit vor dem Tode ohne Unterschied des Standes oder des Geschlechts und der Memento-mori-Aspekt die Basis.³¹⁶ „Aus der ursprünglich religiös-mystischen, auf das Jenseits gerichteten Vorstellung wird eine vom Humanismus und der Reformation beeinflusste Ständesatire und gesellschaftliche Morallehre der Renaissance. Der vorwiegend sinnbildhaften Verwendung der Totentanzvorstellung im Barock folgt eine stete Verweltlichung im Zeitalter der industriellen Revolution.“³¹⁷ Ab dem 19. Jahrhundert prägte die Darstellung kein fest gefügtes ikonografisches Programm, sondern die Bildthemen wurden politisch und gesellschaftskritisch den aktuellen Zeitgeschehnissen angepasst.

Richard Peters Wiedergabe entspricht jedoch nicht der traditionellen Darstellung weltlicher und geistlicher Standespersonen, die tanzend dem Tod folgen. Er benutzt die Idee losgelöst vom ursprünglichen religiösen Gehalt und deutet mit den nachfolgenden Bildern – der so genannten Mutter, dem Luftschutzwart, der Leiche mit Gasmaske und den Leichnamen auf dem Altmarkt – auf das Ausgeliefertsein der Menschen angesichts moderner Kriege hin. Bei militärischen Konflikten gewinnt nur der Tod. Die Ursachen von militärischen Auseinandersetzungen zeigt Peter nicht auf,

³¹⁶ Seit Mitte des 14. Jahrhunderts sind bildnerische Formulierungen des Totentanzes bekannt, der in Europa (Italien, Frankreich und Deutschland) unter dem Eindruck der Pestepidemien weite Verbreitung fand und eine Kombination aus Text und Bild enthielt. Die bekannte Holzschnittfolge von Hans Holbein d. J. (1525, erschienen 1538 in Basel) zeigt Szenen, in denen der Tod die Menschen aller Stände dem unausweichlichen Schicksal entgegenführt. Auf dem Totentanzrelief von Christoph Walter I (1535), ehemals am Georgenbau des Dresdner Schlosses angebracht (heute Innerer Neustädter Friedhof), folgen Personengruppen verschiedener Stände jeweils einem vorangehenden Tod. Vgl. zum Thema der mittelalterlichen Totentänze Kaiser: Der Tanzende Tod, 1996 oder für eine übergreifende Darstellung Kasten: Thema Totentanz, 1986.

³¹⁷ Kasten: Thema Totentanz, 1986, S. 4.

die Mumie mit der Hakenkreuzbinde ist aber ein eindeutiger Verweis auf eine Gruppe der Schuldigen, die hier gleichzeitig als Opfer erscheint. In Peters Fotografien findet sich keine religiöse Tröstung, höchstens im übertragenen Sinn durch die später folgenden Bilder des Aufbaus, aber auch bei ihm sind im Angesicht des Todes alle gleich. Die mahnende Kraft der Trümmerbilder auf den Blättern zuvor wird dazu benutzt, die Überlebenden an Gewaltherrschaft und deren Folgen zu erinnern, um eine Wiederholung der Geschehnisse auszuschließen.

Edmund Kesting benutzt den Terminus Totentanz bewusst für seine fotochemisch-experimentelle Folge *Totentanz von Dresden*. Für mehrere Arbeiten des Zyklus verwendete er, wie auch Richard Peter, die Kombination Skelett aus der Kunstakademie und Frauenkirche im Hintergrund. Auf einem dieser Bilder thematisierte er zudem direkt das Thema des Tanzes (Abb. 74). Zwei Skelette bewegen sich in bizarren tänzerischen Gesten vor einer Trümmerkulisse, die den Torso der Frauenkirche einschließt. Durch die Montage eines weiblichen Kopfes in die obere linke Ecke, der wohl sinnbildlich für die Opfer der Zerstörung steht, bringt Kesting den Menschen mit ins Bild. „Es werden durch die Montage Assoziationen hervorgerufen, die eine Vorstellung von Tod und Vernichtung erwecken.“³¹⁸ Zugleich ist dem Totentanz ein makaber-ästhetischer Reiz eigen, denn der Tanz ist Bewegung um der Bewegung willen und Äußerung von Lebenslust. Andererseits macht der Umstand, dass der Tod den Tanz für sich usurpiert und auf diese Weise das Leben foppend imitiert, das Grauen in den Totentanzbildern aus. In Kestings Fotografien dominiert der Kunstgedanke über das Erinnern und die Anklage. Offensichtlich stellte das Arbeiten mit den Techniken der Überblendung, Mehrfachbelichtung und Negativschichtung für Kesting eine angemessene Möglichkeit dar, seine Trauer über den Verlust der Stadt zu bewältigen.

Die unterschiedliche Herangehensweise beider Fotografen an ein und dasselbe Bildthema lässt sich durch ihre unterschiedliche Herkunft erklären. Kesting kommt von der experimentellen Lichtbildkunst, wie sie am Bauhaus praktiziert wurde, Peter aus der Tradition der bürgerlichen und Arbeiterfotografie. Aber unabhängig davon gestalteten sie „Dresden-Bilder aus einer tiefen existentiellen Erschütterung heraus,

³¹⁸ Kesting: Ein Maler sieht durch's Objektiv, 1958, S. 42.

die gleichermaßen nach einer dokumentarischen Zeugnispflicht des Grauens wie auch nach einer sinnbildlichen Stilisierung verlangte.“³¹⁹

Da die Tage des 13. und 14. Februar 1945, Faschingsdienstag und Aschermittwoch, als Datum der Zerstörung der Stadt Dresden in die Geschichte eingegangen sind, bietet sich ein Vergleich mit dem Gemälde *Flucht aus dem brennenden Dresden* (1957) von Ernst Hassebrauk³²⁰ an, das sich mit der Verbindung von Tod und närrischer Zeit beschäftigt (Abb. 75). Der Tod ist den Figuren des Harlekin und der Kolumbine direkt auf den Fersen. „Entsetzen und Trauer erfassen Harlekin (Selbstbildnis) und Kolumbine vor der Gewissheit, es gibt kein Entfliehen mehr. Ganz nah bei ihnen lauert der Tod mit berstender, lohender Hölle im Rücken, deren Widerschein den Himmel über ihnen rot färbt.“³²¹ Die Tage zwischen Weiberfastnacht und Aschermittwoch sind eigentlich eine Zeit des Feierns und des Tanzes. Am 13. Februar 1945 waren hauptsächlich Kinder in Kostümen unterwegs. Doch dieser Faschingsdienstag war für Dresden ein Tanz in den Tod. Für zahlreiche Künstler des 20. Jahrhunderts war Karneval oder Fasching ein Thema, „das häufig als Metapher für das Außerkraftsetzen von gesellschaftlichen Normen gilt und als Ausdruck dieses Erlebens benutzt wird. Umkehrungen moralischer Wertvorstellungen in der Maske des Karnevals werden nicht nur als das heitere Spiel und Treiben, sondern in einem Völker und Menschen bedrohenden Sinne zur Botschaft im Kunstwerk.“³²² Im Gegensatz zu Hassebrauk, der in seinem Gemälde die Themen Fasching und Tanz in den Tod verbindet, läßt Richard Peter das Sujet Karneval außen vor. Bei ihm bekommt der Totentanz nur karnevaleske Züge durch das Wissen, dass Dresden an einem Faschingsdienstag und Aschermittwoch zerstört wurde.

Peter stellte im Bildband die von ihm so benannte Abbildung *Die Tragödie der geöffneten Keller darf der Menschheit bei der Gewissensfrage – Krieg oder Frieden? – nicht vorenthalten bleiben* (Abb. 76) dem *Tod über Dresden* gegenüber.³²³ Die Lebenden melden sich: Auf

³¹⁹ Thomas: 40 Jahre Kunstfotografie in der DDR. In: Niemandland 2 (1988) H. 7, S. 7–29, hier S. 10.

³²⁰ Das Gemälde (Öl auf Leinwand) von Ernst Hassebrauk (1905–1974) ist im Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister. Die Ausstellung *Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Hommage für Hans Grundig* der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister (24.2.–16.4.2001) zeigte, dass Themen des Karneval in der sächsischen Kunst eine wichtige Rolle spielen.

³²¹ Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.): Dresden. Bekenntnis und Verpflichtung, 1985, S. 213.

³²² Werner: Zwischen Karneval und Aschermittwoch, 2001, S. 21.

³²³ Das Originalnegativ befindet sich nicht in der Deutschen Fotothek, aber vergleichbare Negative.

einer Wand eines Wohnhauses in der Winckelmannstraße befinden sich Aufschriften, Suchmeldungen und Überlebenshinweise. Handschriftlich stehen solche Angaben wie zum Beispiel *Mutter wir suchen dich Ernst u[nd] Cläre* weiß auf grauer Mauer. Noch Monate nach der Zerstörung irrten die Menschen durch die Dresdner Trümmerlandschaft und schrieben mit Kreide Botschaften und Anfragen an die Wände, die als wichtiges Informationsmittel dienten. Diese Fotografie lässt ahnen, dass es noch eine menschliche Existenz in den Trümmern gibt und sie ist in der Reihenfolge der Aufnahmen die erste, die vom Schicksal der lebenden Menschen in der zerstörten Stadt handelt. Der eindrucksvolle Ausschnitt zeugt von Leben und Überleben in den Mauerresten im Vergleich zu den vorangestellten Fotografien, die fast ausschließlich menschliche Existenz ausgeklammert haben, und hier visualisiert Peter lebendige Sorgen und Erhaltungswillen. Durch seine Fokussierung auf einen kleinen Ausschnitt einer Hauswand bleibt unklar, wie viel von diesem Haus noch steht, man erahnt aber die ruinöse Situation durch die Steine am rechten Bildrand. Neben den Suchmeldungen fallen zwei weitere Details auf, zum einen das Hinweisschild für Klavier, Gesang und Schifferklavier – der Name ist nahezu unleserlich geworden, man glaubt nicht, dass der Unterricht noch stattfindet – und zum anderen der Drewag-Kasten³²⁴ – der sich am unteren Bildrand in der Mittelachse befindet. Mit dem Hinweis auf Klavier und Gesang greift Peter das Thema Totentanz wieder auf. Die Hoffnung auf wieder gefundene Lebende zerstört Richard Peter jedoch durch die Abbildungen auf den nächsten Seiten des Bildbandes.

Es folgen drei Fotos, aufgenommen in den geöffneten Luftschutzkellern, sie zeigen je eine Leiche in Großaufnahme. Peter fotografierte in den Kellern die erstickten, oft mumifizierten Menschen. „Erst ein Jahr nach Kriegsende werden in Dresden zahlreiche Luftschutzkeller mit Verschütteten freigelegt. Von den Bergungskommandos erfährt Peter, wann und wo Räumungen stattfinden. Mit Karbidlampen ausgestattet, steigt er in die Keller hinunter, oftmals zusammen mit einem anderen Photographen und einstigen Kollegen bei der Arbeiterpresse, dem Dresdner Willi Roßner (1903–1980).“³²⁵

³²⁴ Es handelt sich hierbei um einen Elektrizitätshausanschlusskasten.

³²⁵ Breymayer: Der engagierte Dokumentarist. In: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 184–187, hier S. 185. Wie oft Peter in die Luftschutzkeller stieg, lässt sich nicht rekonstruieren. Im Bestand der Deutschen Fotothek befinden sich jedoch nur 12 Negative und ein Positiv, zu dem sich kein Negativ erhalten hat, zu dieser Thematik.

Zur Entstehungsgeschichte der Bilder gibt Richard Peter in seinen Lebenserinnerungen Auskunft:

Weder Strom noch Blitzlicht standen als Beleuchtungsmittel zur Verfügung. Die Karbidlampen der Bergungsleute mußten herhalten. Es kam zu Belichtungszeiten von 20 – 30 Minuten. Stieg ich nach stundenlangem Aufenthalt aus diesen Pestlöchern in die Straßenbahn – flog ich an der nächsten Haltestelle wieder hinaus. Unverdrossen wartete ich auf die nächste, mit der vagen Hoffnung, daß ich dort vielleicht auf weniger empfindliche Nasen stoßen würde... Nach mehrmaligen Umsteigen war ich daheim, musste mit der Flinkheit eines Wiesels ins Bad huschen und wurde gereinigt. Von den Schuhsohlen bis zu den Haarspitzen.³²⁶

Im Bildband stellte Peter dem Leichnam einer Frau den eines Mannes mit Hakenkreuzbinde gegenüber (Abb. 77). Er selbst bezeichnete einige Vintage Prints mit *Eine Mutter* und mit *Luftschutzwart*, im Buch bleiben die Abbildungen jedoch ohne Unterschrift. Das Negativ der Frauengestalt hat er seitenverkehrt abgezogen, um die bildnerische Wirkung im Bildband zu steigern. Dadurch sind beide Köpfe zu einander geneigt. Von den beiden Leichen holte Peter den Kopf und den Oberkörper formatfüllend nah heran, so dass er eine Wirkung ähnlich einer Porträtdarstellung erreichte. Bei den verwesenen Köpfen der zwei Toten fallen die Reste der Haare, der Kleidung und die Gesichtsausdrücke auf, bei dem Mann zusätzlich die Uniform und die Schärpe mit dem Hakenkreuz. Diese beiden Aufnahmen entstanden im Luftschuttkeller des Restaurants Johanneshof (Nebengebäude links vom Johanneshof) in der Johannesstraße.

Das dritte Foto zeigt einen auf der Treppe zusammengesunkenen Mann mit Helm und Gasmaske (Abb. 78 & 79). Daneben liegt noch eine Maske, die zu einem weiteren Toten gehört, doch diese Schutzmittel haben bei der Effizienz des Angriffes auf Dresden nichts genützt. In seiner Bildsprache macht Peter die Sinnlosigkeit solcher Maßnahmen zum Schutz bei modernen Kriegen deutlich. Diese drei Fotografien zeigen aus nächster Nähe unmittelbar und schonungslos die erstickten und versengten Menschen mit allen sichtbaren Zeichen ihrer Qual und damit das Grauen des Bombenkrieges.

Wie bereits erwähnt, fotografierten Richard Peter und Willi Roßner gemeinsam in den Luftschuttkellern und ‚portraitierten‘ trotz aller Schrecknisse die aufgefundenen

³²⁶ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 145.

Mumien. Roßner nahm ebenfalls sowohl die *Mutter* und den *Luftschutzwart*, letzterer bezeichnet als *SA Mann aus Plauen i. V.*, in einer Art Porträt auf. Im Gegensatz zum Œuvre Peters existiert jedoch von Willi Roßner auch eine Überblicksaufnahme über die Situation im Luftschutzkeller des Restaurants Johanneshof (Abb. 80).³²⁷ Bei dieser Fotografie Roßners fällt auf, dass viele Leichen in ihrer Kleidung relativ gut erhalten sind, was auf einen Erstickungstod hinweist. Man kann sich zwar kaum vorstellen, dass an den Toten etwas manipuliert wurde, um die Wirkung der Fotos zu steigern, aber die Haltung des Mannes wirkt derart unnatürlich, dass man vermuten kann, dass der Schädel auf den Körper drapiert wurde. Möglicherweise wurde der Kopf genau auf diese Leiche gelegt, um die Wirkung der Hakenkreuzbinde zu steigern. Vielleicht wurde auch der Staub auf der Hakenkreuzbinde weggebürstet, denn die restliche Kleidung ist mit einer Staubschicht bedeckt, während die Binde unnatürlich sauber wirkt. Wollte Peter mit seiner Aufnahme die tradierte Bildformel der Soldatenuniform als Symbol militärischer Stärke konterkarieren? Oder wollte er die Mumie als ‚Feind‘ deklarieren, da Kleidung Identität und Zugehörigkeit stiftet? Diese Mumienbilder fordern eine gedankliche Ergänzung des Betrachters und evozieren gleichzeitig Fragen von Vergänglichkeit.

Die Eindringlichkeit der Aufnahme des so genannten Luftschutzwartes von Peter und das Bildschema sind mit einer Grafik von Otto Dix aus dem Ersten Weltkrieg vergleichbar (Abb. 81). Beide Künstler zeigen mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln die Nahansicht eines toten Mannes. Die Skelette sind jeweils in ihrer Kleidung dargestellt und haben eine ähnliche Körperhaltung. Otto Dix stellte in dem Radierzyklus *Der Krieg*³²⁸ den Ersten Weltkrieg in allen seinen verheerenden Dimensionen dar. Das Blatt 16 der Folge *Leiche im Drahtverbau (Flandern)* zeigt den elenden Kriegstod eines Soldaten. Es kann nicht nachgewiesen werden, dass das Vergleichsbeispiel ein unmittelbares Vorbild für Peters Darstellung gewesen ist, aber formale Gründe sprechen dafür. Jedoch zeigt Otto Dix eine Leiche nur als Opfer des Krieges, während bei Richard Peter der Tote zugleich als Schuldiger und als Opfer visualisiert wird.

³²⁷ Der Nachlass Willi Roßners befindet sich heute im Militärhistorischen Museum Dresden. Es erscheint merkwürdig, dass Roßner die Leiche als SA-Mann aus Plauen bezeichnet. Leider fanden sich in den Quellen keine Angaben, woher er diese Informationen hatte.

³²⁸ Otto Dix fasste 50 Radierungen zum Ersten Weltkrieg in 5 Mappen mit je 10 Blatt zusammen. Der Radierzyklus erschien im August 1924 im Verlag Karl Nierendorf in Berlin.

Den drei Kelleraufnahmen folgen auf einer Seite zwei Dokumente von den Leichenverbrennungen auf dem Altmarkt. Walter Hahn war der einzige Dresdner Fotograf, der diese Bilder moderner Scheiterhaufen aufgenommen hat (Abb. 82). Sie zeigen im Hintergrund brennende Leichen auf einem Schienenrost, den Transport und das Registrieren der Toten.

Aus den Kriegsjahren existieren, neben wenigen privaten Fotos, nur Aufnahmen von speziell zugelassenen Fotografen. Aber selbst für diese war es verboten, Bilder von den brennenden Städten, den Trümmerwüsten, dem individuellen Leid der Menschen etc. festzuhalten. Die gesamte Bildpublizistik war streng kalkuliert und in den Propaganda-Apparat des nationalsozialistischen Staates integriert. Die Fotografien kamen in Archive, die zu internen Informationszwecken aufgebaut worden waren. Walter Hahn besaß vom Reichspropagandaamt Sachsen eine Genehmigung zum Fotografieren, die am 25. Februar 1945 mit einem Zusatz versehen wurde, dass er alle Schadensstellen fotografieren darf und ungehindert Zutritt erhält.³²⁹ Hahn fotografierte das grausige Geschehen in einer auf Distanz haltenden Nüchternheit. Im Vergleich dazu sind Peters Aufnahmen der Mumien komponiert und allegorisch aufgeladen: Das Opfer ist zugleich Täter, ein Mitverursacher des Krieges.

Direkt nach den Angriffen fotografierte Heinz Kröbel³³⁰ die Leichen auf den Dresdner Straßen (Abb. 83). Kröbel nutzte die kurze Zeit, bevor die Leichenverbrennungen am 20.2.1945 auf dem Altmarkt begannen, um die Toten auf Plätzen und Straßen fotografisch festzuhalten. Schonungslos konfrontiert er den Betrachter mit den Toten, die in Löschwasserbecken oder Brunnen vor dem Feuer vergeblich Schutz gesucht hatten.

Claasen integrierte in der Publikation *Verbrannte Erde* zwei Aufnahmen, die die Bildunterschrift *Soldatengräber* erhielten (Abb. 84). Im Hürtgenwald, wo eine der letzten großen Schlachten im Winter 1945 stattfand, fielen ungezählte Soldaten. Auf einem Waldfriedhof wurden für die Gefallenen einfache Kreuze aus Birkenholz gesetzt. Auf der rechten Seite der Publikation sieht der Betrachter diese Holzkreuze auf einer

³²⁹ Vgl. SLUB, Nachlass Walter Hahn, Mscr.Dresd.App. 2633, 7a+b. Bescheinigung vom 30.8.1943 und Zusatz vom 25.2.1945. Die fertig gestellten Arbeiten hatte Walter Hahn vor einer Veröffentlichung beim Reichspropagandaamt Sachsen einzureichen.

³³⁰ Der Leipziger Amateurfotograf Heinz Kröbel nahm ca. 220 Fotografien des zerstörten Dresden unmittelbar nach der Zerstörung Mitte Februar auf. Der Bauingenieur hatte möglicherweise bei der Beurteilung des Ausmaßes der Zerstörung Gelegenheit, diese Aufnahmen zu machen. Sie befinden sich heute im Stadtmuseum Dresden.

Wiese dicht beieinander stehend und als Bekrönung Stahlhelme tragend. Eine weitere Grabmarkierung wurde aus drei Gewehren zusammengestellt, sie erhielt wieder einen bekrönenden Helm, darunter liegt ein Teil einer Panzerfaust. Links neben diesem Grab ist ein Gewehr aufgestellt. Rechts im Vordergrund sieht man angeschnitten einen Schädel und Knochen auf einer Stoffunterlage. Diese sorgsam zusammengelegten Gebeine der Toten sind auf der rechten Buchseite noch einmal im Detail abgebildet. In einem knappen Ausschnitt unter kräftigem Sonnenlicht zeigte Claasen die Gebeine aus der Aufsicht. Man erkennt, dass offensichtlich Knochenreste von verschiedenen Personen gesammelt wurden, die dieses Grab markieren. Diese bewegende Fotografie erinnert an die Arrangements in mittelalterlichen Beinhäusern. Claasen schuf ähnlich wie Peter mit diesen Aufnahmen eindringliche Bilder ohne Heroisierung, der Unterschied besteht allein darin, dass der Betrachter hier Soldatengräber an der Front sieht. Zudem thematisieren beide Fotografen den Umgang mit einer großen Anzahl von Toten, die man bewältigen musste. Bei Claasen ist es ein einfacher Waldfriedhof, bei Peter die Leichen in den Luftschutzkellern, die zunächst aufgrund der Seuchengefahr zugemauert worden waren.

Die nächsten Fotografien im Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* zeigen unter der Überschrift *Der Mensch nach der Zerstörung* Aufnahmen von Heimkehrern, ‚Umsiedlern‘ und Menschen, die sich in der Stadt behaupten. In diese kurze Passage des Bildbandes integrierte Peter gleich drei Aufnahmen der Fotopartner Erich Höhne und Erich Pohl³³¹. Es stellt sich natürlich die Frage, wieso Peter diese Bilder in das Buch aufgenommen hat. War es sein eigener Wunsch oder kamen Vorgaben vom Verlag? Für letzteres spricht ein Blick auf das Œuvre Peters, bei dem auffällt, dass er eher Heimkehrer und Kriegsversehrte fotografiert hat, während von Höhne und Pohl ganze Serien von ‚Umsiedlern‘ und deren Lagern in Dresden existieren. Im Gegensatz zu den erschütternden Aufnahmen der Kriegsversehrten zeigen die Fotografien der ‚Umsiedler‘ von Höhne und Pohl zwar auch die Auswirkungen des Krieges, aber auf eine nicht ganz so drastische Weise. Außerdem suggerieren die

³³¹ Erich Pohl (1904–1968) arbeitete in der Redaktion einer Dresdner Tageszeitung. Als Mitglied der *Arbeiterphotogilde* lernte er Richard Peter und seinen späteren Partner Erich Höhne kennen. Der Dresdner Erich Höhne (1912–1999) absolvierte eine Ausbildung zum Feinmechaniker. Im Jahr 1931 schloss er sich der Arbeiterfotografenbewegung an. Nach dem Kriegsende gründete Erich Höhne zusammen mit Erich Pohl den *Dresdner Bilderdienst*, eine Arbeitspartnerschaft, die anfangs Schaukästen für das Nachrichtenamt der Stadt Dresden mit Bildern versorgte, später wurden Zeitungsredaktionen ihr Auftraggeber.

folgenden Seiten, auf denen unter anderem der Aufbau von Wohnblocks gezeigt wird, Hoffnung für diese Vertriebenen.

Die Aufnahme *Auf der Suche nach den Angehörigen* von Richard Peter zeigt einen Heimkehrer vor einem Baum (Abb. 85 & 86). Die linke Bildhälfte wird durch den Baumstamm mit in Gesichtshöhe angebrachten Zetteln dominiert, während der Mann mit einem Rucksack auf dem Rücken und einen kleinen Koffer vor sich haltend im Seitenprofil die rechte Seite des Bildes einnimmt. Auf dem aufgeräumten Fußweg sind die langen Schatten des Baumes und des Mannes angeschnitten. Im Hintergrund sind die Eingangsbereiche von Gebäuden erkennbar. Die Fotografie strahlt eine positive Stimmung aus, unterstrichen durch den Sonnenschein, den gesäuberten Weg und die Erscheinung des Mannes, der nicht heruntergekommen, ausgezehrt oder verhungert wirkt. Die Bildlegende implementiert dagegen eine sorgenvolle Stimmung. Außerdem fragt man sich, wieso der Baum noch steht, die Wege sauber und ordentlich sind, wo doch alles so umfassend zerstört war?

Auch Heinz-Ulrich Wieselmann integrierte eine Aufnahme mit vergleichbarer Thematik in seinem Bildband (Abb. 87). Er nahm ebenso den unteren Teil eines Baumstammes an einem freundlichen Sonnentag auf, um den zahlreiche Menschen stehen. An diesem Baumstamm sind viele Zettel mit Kauf- oder Tauschanzeigen befestigt. Durch die Anzahl der Menschen und die verschiedenen Körperhaltungen erreichte Wieselmann eine Wirkung von Betriebsamkeit.

Höhne und Pohl erzielten mit der Aufnahme *Umsiedler am Trachenberger Platz* von 1946 eine andere Wirkung als Peter in seinen Bildern der Heimkehrer (Abb. 88). Mitten auf dem Platz steht ein zweirädriger Karren, der zwei Drittel des Vordergrundes einnimmt. Im Hintergrund werden Ladenfronten und geschäftige Menschen sichtbar. In unmittelbarer Nähe der ‚Umsiedler‘ stehen Frauen, die sich scheinbar unbeteiligt unterhalten. Der Wagen ist offensichtlich mit den Habseligkeiten einer Familie bepackt und obenauf schläft ein junger Mann. Davor steht ein kleiner Junge, der sich den Schlaf aus den Augen zu reiben scheint, vielleicht weint er auch. Ein Mädchen steht mit dem Rücken zum Wagen. In diesem sehr erzählerischen Bild spürt man fast körperlich die Anstrengungen und die Entbehrungen einer weiten, langen Flucht.

In anderen deutschen Städten nahmen zahlreiche Fotografen ebenfalls das schwere Alltagsleben auf. So fotografierten Friedrich Seidenstücker, Fritz Eschen, Heinz-

Ulrich Wieselmann oder Herbert List die Bewältigung des Alltags, während diese Thematik zum Beispiel in Peters Schaffen nur einen geringen Teil ausmacht. Die Motive sind Heimkehrer, Hamsterer, Schwarzhändler oder spielende Kinder. Diese Aufnahmen vom täglichen Leben vermitteln die Schwere des Alltags. Trotz der Dramaturgie der Bildinhalte wirken Peters Aufnahmen anders. Zum Beispiel hielt Peter in einer Winteraufnahme drei Frauen mit einem beladenen Schlitten fest (Abb. 89).³³² Die besondere Form des schneebedeckten Baumes ist ästhetisch schön, was aber nicht daran hindert, auch den harten Überlebenskampf der Menschen in dieser Zeit wahrzunehmen.

Der Mangel an Nahrungsmitteln, vor allem in den Städten, bildete sich während der ersten Nachkriegsjahre in den Gesichtszügen und in der Haltung der Menschen ab. Dies wird im Buch noch am ehesten in den Bildern von Höhne und Pohl sichtbar, während Peters Aufnahmen das tatkräftige Anpacken zeigen. Er wollte offensichtlich weder Verzweiflung noch Mutlosigkeit sondern eher eine Stimmung von Optimismus und Aufbauwillen wiedergeben, wenn auch nicht in dem Umfang wie letztendlich realisiert.

3.5.4 Trümmerbeseitigung und Aufbau

Unter der Überschrift *Aufbau* folgen Abbildungen der Enttrümmerung sowie gemeinsamer Anstrengungen und erster Erfolge. Peter versuchte die Aufbruchstimmung und den Aufbauwillen der Menschen, die sich jetzt einem ‚Nichts‘, das einmal Dresden war, gegenüberstehen, in Szene zu setzen. Doch im Gegensatz zu den vorangegangenen Bildern sind diese Aufnahmen des Aufbaus weniger einprägsam. Ludger Derenthal konstatierte: „Die Dokumentation großer Wiederaufbauanstrengungen gelang Peter gewiß, es fehlt nun aber die Kraft zur überzeugenden sinnbildhaften Verdichtung.“³³³

Zwei Bilder der Trümmerbeseitigung sollen an dieser Stelle hervorgehoben werden. Auf zwei gegenüberliegenden Buchseiten findet sich je eine Fotografie von Männern und Frauen, Trümmerbahn und Schuttmassen (Abb. 90). Auf der linken Seite, mit

³³² Diese Aufnahme erscheint nicht im Bildband.

³³³ Derenthal: Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre, 1999, S. 71.

der Bildunterschrift ...auf den Schuttbalden und Trümmerbergen versehen, sieht der Betrachter etwa ein Dutzend Arbeitende, vornehmlich Frauen, die die Gleise einer Trümmerbahn auf einem Schutthaufen verlegen. Die untere Hälfte des quersformatigen Bildes wird von Steinen dominiert und die Mitte durch den Stahlträger der Bahn markiert, während sich in der oberen Hälfte die Menschen vor dem hellen Himmel abheben. Bis auf einen Mann stehen alle gebückt und arbeiten angestrengt. Keiner blickt in die Richtung des Fotografen, alle sind mit der Arbeit beschäftigt. Das Ergebnis dieser Anstrengungen kann der Betrachter auf der rechten Buchseite sehen: Die Gleise sind verlegt, eine Lore befindet sich auf einem hohen Trümmerberg. Zwei Arbeiter haben den Inhalt dieser Lore soeben geleert. Rechts neben dem einen Mann sind die Reste eines Gebäudes erkennbar, es wirkt, als würde dieses Gebäude mit Schutt gefüllt. Durch die Untersicht erscheint der Trümmerkegel gewaltig, die Lore mit den zwei Arbeitern platzierte Peter bildmittig. Diese wirken angesichts der Steinmassen fragil, dem Schutt und Geröll fast unterlegen. Beide Bilder suggerieren ganz im Sinne der Ideologie: Verlässlich mag in solchen Situationen nur das Kollektiv sein, das auch noch die fehlenden Maschinen ersetzen muss.

Wie schon in Kapitel 3.5.3 skizziert, nahmen die anderen deutschen Fotografen eher das Alltagsleben auf. Im Vergleich zu Peters Œuvre ist die Anzahl der Fotografien mit einer Bildthematik, die Trümmerfrauen und Wiederaufbau ins Zentrum stellt, verhältnismäßig gering. Von Friedrich Seidenstücker sind einige Aufnahmen von Trümmerfrauen in Berlin bekannt, sie zeigen aber eher die Arbeit einzelner Frauen, selten eine kollektive Anstrengung. Eine Ausnahme bildet die Fotografie *Trümmerfrauen* von 1945/1946, die eine Gruppe von Frauen beim gemeinsamen Ausleeren einer Lore zeigt (Abb. 91). Diese Gruppe beherrscht das Bild, während im Hintergrund Gebäude hinter Bäumen sichtbar werden.

Auch Fritz Eschen zeigte am Beispiel Berlin in der Fotografie *Universität Unter den Linden* (1946) die gemeinschaftliche Arbeit von Frauen (Abb. 92). Eine Gruppe von sechs Frauen mit Schaufeln ist mit der Schuttberäumung beschäftigt. Sie reihen sich entlang den Gleisen einer Trümmerbahn auf, die diagonal durch das Bild führt. An der rechten Bildseite steht ein älterer, Pfeife rauchender Mann, wobei nicht erkenntlich wird, welche Aufgabe er erfüllt. Im Hintergrund befinden sich Ruinen. Durch

das helle Sonnenlicht und die leeren Schaufeln entsteht der Eindruck einer gestellten Fotografie.

Einer der wenigen Nichtdresdner, die die Stadt in den ersten Nachkriegsjahren fotografiert haben, war Henry Ries (1917–2004). Der emigrierte jüdische Deutsche kam als amerikanischer Soldat 1945 nach Deutschland zurück und reiste 1946 als Reporter durch Westeuropa und Deutschland.³³⁴ Im Juni 1947 weilte er für wenige Tage in Dresden; Bilder von Arbeitern, Bauern und Ruinen entstanden. In seinem Tagebuch notierte er: „Teile der Stadt sehen noch aus wie im Februar 1945!“³³⁵ Die Fotografie *Dresden. 9. Juni 1947* zeigt eine Trümmerlandschaft in Dresden, die sich nicht näher lokalisieren lässt (Abb. 93). Von der rechten unteren Bildecke führt ein Weg in die Bildmitte, der an beiden Seiten von Steinhaufen gesäumt wird. Eine Menschenkette zieht sich von der Bildmitte auf den rechten Schuttkegel hinauf. Im Hintergrund erheben sich Gebäudereste vor einem bewölkten Himmel. Die linke Seite des Bildes wird von einem Sperrschild für das Gebiet eingenommen. Im Gegensatz zu Peters Aufnahmen von der Trümmerberäumung, bei der sich die Arbeiter meist deutlich von den Steinmassen absetzen, verschmelzen bei Ries die Menschen mit dem Trümmerberg. Er erfasste die Gesamtsituation und machte mit Hilfe des Schildes auf die Gefährlichkeit der Arbeit aufmerksam.

Wie schon bei seinen Aufnahmen von der zerstörten Stadt benutzte Peter auch bei seinen Fotografien der Enttrümmerung zur Steigerung der Bildwirkung die grafische Struktur von Material. *Trägerbergung* zeigt einen Arbeiter, der inmitten von deformierten Stahlträgern arbeitet (Abb. 94 & 95). Die Reste der Stahlkonstruktion heben sich wie ein Maschenwerk dunkel vor einem leicht bewölkten Himmel ab. Der Arbeiter mit seinem Hammer sitzt auf einem der Träger mittig in der unteren Bildhälfte und bildet durch die bewegte Körperhaltung einen Kontrast zu den statischen Metallresten. In der rechten unteren Ecke ist wie ein stabiles Dreieck ein Mauerfragment eingebaut. Peter steigerte die Wirkung dieser Fotoarbeit durch den Kontrast zwischen dem einzelnen, relativ kleinen Menschen und der Dimension der

³³⁴ Im Frühjahr 1946 scheidet Ries aus der Armee aus und wird zunächst Bildredakteur des *OMGUS-Observer*, einer Illustrierten der amerikanischen Militärregierung, und im November für die *New York Times*.

³³⁵ Zitiert nach Berlinische Galerie/Photographische Sammlung (Hrsg.): Henry Ries. Photographien aus Berlin, Deutschland und Europa, 1988, S. 16.

Stahlträger, eine Arbeit, die fast völlig ohne Licht und Schatten auskommt und nur auf die Wirkung von Hell und Dunkel vertraut.

In einer weiteren Aufnahme wird ebenfalls mit deformiertem Metall gearbeitet: Zwei Männer bergen Stahlschrott in einer Fabrikhalle (Abb. 96 & 97). Man blickt in den Raum eines zerstörten Produktionsgebäudes, auf dessen Fußboden der Schrott liegt. Die zwei Fensteröffnungen ohne Rahmung und Glasscheiben geben einen Ausblick auf ein Industriegebiet frei. Links wird eine weitere zerstörte Werkhalle sichtbar, die sich perspektivisch verjüngt, rechts Schornsteine, die sich im Dunst verlieren. Peter hielt hier das Industriegebiet an der Zwickauer Straße fest, welches er bereits durch die Reste einer Stahlbewehrung fotografiert hatte (vgl. Abb. 33).

Industrie- und Arbeitermilieus waren für Peter seit den zwanziger Jahren vertraute Arbeitsgebiete. Als Bildberichterstatter für die linke Presse hatte er das Leben und den Kampf der Arbeiter fotografiert. Diese Thematik stand im Gegensatz zu den oft eher voyeuristischen Bildbeiträgen in den bürgerlichen Illustrierten und stellte somit eine neue Thematik in der deutschen Fotografie dar. Zeitgleich erzeugten die Industrie und ihre Produktentwicklungen das Interesse bei den Fotografen der ‚Neuen Sachlichkeit‘. Diese versuchten, mit der Kamera ein neues Lebensgefühl festzuhalten. Die Begeisterung der Fotografen für die Mechanisierung der Arbeit nutzte wiederum die Werbeindustrie. Zahlreiche Unternehmen „erkannten den wirtschaftlichen Vorteil der neuen fotografischen Produkt- und Firmenwerbung und gehörten zu den aktivsten Förderern des ‚Neuen Sehens‘.“³³⁶ So auch die *Dremag*, für die Peter in den dreißiger Jahren arbeitete. Die neusachliche Fotografie betonte den Fortschritt, blendete aber oft den Arbeitsalltag bzw. die Schattenseiten der Industrialisierung aus. Dagegen bildeten die Arbeiterfotografen diese Themen ab, sie arbeiteten aktuell und propagandistisch, um das „Selbstbewusstsein und den Klassenstolz der Arbeiter“³³⁷ zu fördern und zu festigen. Genau dies verwirklicht Richard Peter in seinem Buch, indem er dem harten Alltag und dem schweren Leben einen optimistischen, positiven Grundton verleiht. Gleichzeitig interessierte er sich für die Stilmittel der ‚Neuen Sachlichkeit‘ und verwendete diese in seinen Fotografien.

³³⁶ Molderings: Fotografie in der Weimarer Republik, 1988, S. 27.

³³⁷ Heinz: Die Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.): Kunst im Aufbruch, 1980, S. 186–194, hier S. 193.

Der Bildband schließt mit zwei gegensätzlichen Fotoarbeiten: Dem Rathaus und einem die Leiter aufsteigenden Arbeiter (Abb. 98). Unter den Parolen *Das Dresdener Rathaus wuchs empor! Weiter im Neuaufbau!* sieht der Betrachter auf der linken Buchseite das Rathaus in einer klassischen Dokumentarfotografie vom Juni 1950, das auf den ersten Blick wiederaufgebaut wirkt. Auf den zweiten Blick wird sichtbar, dass der rechte Flügel (Ostflügel am Rathausplatz) noch zerstört ist. In einer ersten Bauphase bis 1952 wurde der Flügel an der Ringstraße (Südflügel) aufgebaut. Dabei wurde die Fassade in ihren Formen reduziert, d. h. es fand kein Wiederaufbau in denkmalpflegerischem Sinne statt, sondern laut Fritz Löffler ein vereinfachter Wiederaufbau. Die Fassaden an Schul- und Kreuzstraße blieben im Wesentlichen erhalten.³³⁸

Peters Standort war die Ringstraße, so dass der Flügel an der Schulgasse und der am Ring im hellen Sonnenlicht sichtbar sind. Über dem neu errichteten Südflügel erhebt sich der Rathhausturm vor einem leicht bewölkten Himmel. Am linken Bildrand werden Wagen und eine Überdachung, eventuell für Geräte für den Straßenbau, sichtbar. Ein vorhandenes Spruchband³³⁹ unterhalb des Rathausdaches wurde so retuschiert, dass es nicht auffällt, da es nun wie ein Geländer wirkt. Interessant ist, dass das Spruchband bei der Aufnahme mit der Bacchusskulptur und einem Löwen in der Rathaussequenz nicht retuschiert wurde (vgl. Abb. 56). Sollte bei dem Rathausbild durch die Retusche eine Allgemeingültigkeit ohne eindeutigen Zeitbezug entsprechend der Überschrift erreicht werden?

Auf dem letzten Bild steigt ein Arbeiter auf einer schräg gestellten Holzleiter vor einem bewölktem Himmel nach oben. In Seitenansicht dominiert er durch seine Größe die gesamte Aufnahme. Auf dem Rücken trägt er eine Mörtelkiede und in der Hand, eventuell als Stützhilfe, einen Spatenstiel. Die Leiter lehnt an einer Mauer und bildet mit dem Bauarbeiter eine aufsteigende Diagonale. Die Person scheint über die Leiter hinauszusteigen und ist als Symbol für die Fähigkeit der Menschen, die Schrecken des Krieges zu überwinden, zu werten. Die Steigbewegung kann ebenso als eine direkte Umsetzung der Parole *Weiter im Neuaufbau!* gelesen werden. Gleichzeitig bildet sie ein überzeugendes Bild, das es mit Dresden wieder aufwärts geht. Mit

³³⁸ Vgl. Löffler: Das alte Dresden, 1982, S. 437 oder Hanisch: Das neue Rathaus zu Dresden, 1999.

³³⁹ Der Text des Spruchbandes lautet: Gruß den Kindern der Welt zum ersten Internationalen Kindertag.

diesem Blick nach oben hat Richard Peter ein Pendant zum Blick vom Rathausturm geschaffen.

Eine Aufnahme eines untersichtig fotografierten Arbeiters benutzte auch Hermann Claasen in der Broschüre *Verbrannte Erde*. Unter dem Titel *Alle Hände schaffen emsig* visualisierte er einen Mann mit Presslufthammer (Abb. 99). Der Arbeiter nimmt die gesamte Fotografie ein. Dadurch, dass er sich auf den Presslufthammer stützt und eine leicht gebückte Haltung innehat, wird eine Diagonale im Bild erzeugt. Der Hammer und die Stromversorgung geben dem Bild eine feste, kraftvolle Bewegung nach unten. Im Hintergrund werden unscharf Gebäude sichtbar. Dieser Aufnahme sind im Buch auf der linken Bildseite drei Fotografien gegenüber gestellt: Fröhliche Mädchen mit der Bildunterschrift *Die Jugend glaubt an die Zukunft*; eine Frau mit drei Broten und das Schaufenster eines in den Ruinen wieder eingerichteten Ladens mit der Beschriftung: *Vieles ist besser geworden / Vieles bleibt noch zu tun*. Auf dem Abschlussbild, mit der Bildunterschrift *Helft mit am Wiederaufbau!*, sieht man Bauarbeiter, die eine Mauer hochziehen. Claasen wollte ebenso wie Peter einen optimistischen Ausblick und einen Ansporn für eine neue Zukunft geben. In dieser Zeit stellte offensichtlich deutschlandweit ein tätiger Arbeiter als Bildformel ein Bekenntnis zum Aufbau dar. Bei Claasen wie bei Peter wird durch mehrere Bilder neben dem Destruktiven das Konstruktive betont.

Kurt Schaarschuch verwendete für seine Publikation *Bilddokument Dresden 1933–1945* ebenfalls eine untersichtige Aufnahme (Abb. 100). „Er zeigt einen vor dem Elbpanorama positionierten Arbeiter mit Presslufthammer, der, von einem niedrigen Blickpunkt aus aufgenommen und dadurch heroisiert, den ‚Trotzdem-Optimismus‘ angesichts des Chaos visualisiert, welcher zudem durch die in das Foto hineingesetzten Worte ‚...dennoch Wiederaufbau 1945‘ expliziert wird.“³⁴⁰ Trotz der Bildunterschrift, die ein Aufbaumotiv suggeriert, wird bei Schaarschuch keine Tätigkeit des Aufbaus sondern der Destruktion als Abschlussbild gezeigt.

Bemerkenswert ist, dass in Schaarschuchs Buch, d. h. im Dezember 1945, von Wiederaufbau gesprochen wird, bei Peter dann 1950 von Neuaufbau. Vergegenwärtigt man sich die städtebaulichen Planungen der ersten fünf Nachkriegsjahre, stellt man fest, dass die als kulturell wertvoll eingestuften Bauten, wie zum Beispiel der

³⁴⁰ Glasenapp: Nach dem Brand. In: Fotogeschichte 24 (2004) H. 91, S. 47–64, hier S. 60.

Zwinger, *wieder* aufgebaut, während die Innenstadt *neu* aufgebaut werden sollte. Der Begriff Neuaufbau wurde am Ende des Bildbandes bewusst gewählt, denn zum fünften Jahrestag der Stadtverwaltung von Dresden betonte das SED-Politbüromitglied Hermann Matern in einem Rückblick: „Wir haben den größten Zusammenbruch in der Geschichte des deutschen Volkes überwunden, weil wir nicht wiederaufbauten, sondern neu bauten.“³⁴¹ Damit ist die Verwendung des Begriffes Neuaufbau mit der staatsrechtlichen Spaltung Deutschlands im Jahr 1949 vor allem ideologisch zu sehen, und zwar hinsichtlich des sich neu konstituierenden sozialistischen Staates DDR. Betrachtet man das letzte Drittel des Buches genauer, stellt man fest, dass der Neubau in den Abbildungen keineswegs dominiert, sondern der Wiederaufbau historischer Gebäude, von Fabriken oder Brücken, was auch den tatsächlichen Gegebenheiten in der Stadt entsprach. Der Neubau spielte in den ersten fünf Nachkriegsjahren zwar auch eine Rolle, aber keine übergeordnete, wie es die Parole *Weiter im Neuaufbau!* oder Materns Behauptung vermitteln. Mit dem Abschlussbild visualisiert Peter gleichzeitig, dass der Aufbau noch nicht abgeschlossen ist.

³⁴¹ Zitiert nach Seydewitz: Die unbesiegbare Stadt, 1956, S. 288–289.

3.6 Öffentlichkeitsarbeit des Verlages

Unter dem Motto *Jedem Deutschen dieses Buch* startete der Verlag Ende 1950 mit großen Aufwand Werbeaktionen. Mit diesem Slogan wurden Plakate gedruckt und Prospekte verteilt. Auch im Rundfunk und in Zeitungen wurde das Buch beworben.

Der Prospekt (Abb. 101), der dem Buch beigelegt wurde, fand bereits im Kapitel *Die Problematik der Konzeption* Erwähnung. Diese kleine gefaltete Beilage zeigt in der Mitte den farbigen Offsetdruck von Friedrich Lüning, bezeichnet links unten mit *Tagesabschied* und rechts mit *FrLüning*. Auf der Vorderseite sind der Name Richard Peters und des Verlages sowie der Buchtitel genannt. Unterhalb des Slogans *Jedem Deutschen dieses Buch* ist das stilisierte Buch in schwarz-rot-weißer Farbgebung zu sehen. Die Rückseite führt erneut Autor und Titel auf. Es schließen sich die wichtigsten Angaben zum Buch an: „96 Seiten Kupfertiefdruck mit 104 Abbildungen, 24x28 cm, in Halbleinen gebunden. Preis DM 8,50“³⁴². Der folgende Text bewirbt die Publikation:

Dieses Buch zeigt die Tragödie einer der schönsten Städte der Erde. Kommentarlos und unbestochen – nur durch das Objektiv einer Kamera gesehen, führt es uns mit einmaligen Bildern zurück in die Zeit, in der man ‚Dresden‘ nicht aussprach, ohne ‚das schöne‘ voranzusetzen. Und dann – das, was Bombenhagel und Phosphorgluten davon übrigließen. Mit einer Eindringlichkeit, an der die menschliche Sprache ihren Meister finden könnte, führt es uns zurück in das Chaos und die grauenhaften Stunden unmittelbar nach der Schreckensnacht. Es leitet uns weiterhin durch die schwere Zeit des Zusammenbruchs und zeigt die Anstrengungen, deren es bedurfte, um mitten in dem ungeheuren Trümmermeere die ersten Oasen menschlicher Hoffnung erstehen zu lassen. Und es wird Wegweiser zu den Inseln, auf denen nach allen überstandenen Schwierigkeiten die ersten Zeugen der Willenskraft eines Volkes sichtbar wurden, das nur einem Ziele lebt: dem friedlichen Wiederaufbau.

Dresden und sein Schicksal sind erschütternd einmalig: Einmalig und erschütternd ist auch dieses Buch. Es verzichtet bewußt und gewollt auf Worte. Allein durch die Führung der Kamera wurde es zu dem, was es ist: zum Kompendium für eine leidgesättigte Menschheit, zu einer Anklage gegen imperialistische Kriege und zum weltumspannenden Kampf für aller fortschrittlichen Menschen für den Frieden.³⁴³

³⁴² SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316.

³⁴³ Ebd.

Dieser von Richard Peter verfasste Text beschreibt den Inhalt des Bildbandes. Peter möchte vermitteln, dass die unbestechliche Kamera objektiv ein Bild von Dresden zeigt. „Diese Vorstellung von der Fotografie als fotografischem Dokument beinhaltet die Annahme, durch das technisch bestimmte Medium könnte ein unverfälschtes Bild dessen gegeben werden, was in der Wirklichkeit vorgefunden wird.“³⁴⁴ Dieses Medium scheint die Wirklichkeit des Gezeigten zu garantieren und als visuelles Dokument topografische und gesellschaftliche Verhältnisse zu belegen. Zwar hatte Peter die Fotografien in dokumentarischer Absicht angefertigt, aber seiner Subjektivität, die Aufnahmeort, Ausschnitt usw. bestimmte, ist Rechnung zu tragen. Es handelt sich bei Peter um künstlerisch gestaltete Aufnahmen, er hat den Gegenstand abgebildet und zugleich etwas über ihn mitgeteilt.

Wie schon in den anderen Texten wird Dresden als einzigartige Stadt dargestellt, die eine beispiellose Zerstörung erfahren hatte. In seinen Worten ist die tiefe Trauer über den Verlust zu spüren. Er beschreibt weiter, dass im Buch eindringliche Bilder folgen, die die Reste der Stadt nach der Bombardierung zeigen. Wichtig war ihm aber auch, nicht nur die Zerstörung zu dokumentieren, sondern gleichzeitig mit den Aufbaubildern Hoffnung zu vermitteln. In diesem Text wählte Peter ähnliche Worte und Themenschwerpunkte wie sie im Vorwort des Verlages oder im Gedicht Zimmerings formuliert worden waren.³⁴⁵

Es ist von „einer der schönsten Städte der Erde“³⁴⁶ die Rede, die durch „Bombenhagel und Phosphorgluten“ zerstört wurde und trotzdem wieder aufersteht. Angeklagt werden die „imperialistischen Kriege“ und daher kämpft Dresden gemeinsam mit allen „fortschrittlichen Menschen für den Frieden“. Damit entsprach das Geschriebene der offiziellen DDR-Propaganda, auch wenn nicht dezidiert gegen die ‚amerikanischen Kriegstreiber‘ agitiert wurde. Zusätzlich zu diesem Text finden sich die Verlagsangabe nebst Signum sowie der Hinweis, dass dieses Buch in allen Buchhandlungen zu beziehen ist.

³⁴⁴ Philipp: August Sander Projekt, 1986, S. 63.

³⁴⁵ Alle diese Texte wurden offensichtlich im Juli des Jahres 1950 geschrieben, eine genaue zeitliche Abfolge ist jedoch nicht rekonstruierbar. Der Verlag bat Peter in einem Brief vom 28.7.1950 um einen Text, der bereits am 1.8.1950 abgesegnet wurde. Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316. Das Vorwort des Verlages war im März 1950 mit einem ähnlichen Inhalt für das Schaarschuch-Buch formuliert und dann offenbar im Juli abgeändert worden. Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1206 und 1316.

³⁴⁶ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316. Weitere Zitate ebenda.

Es existiert noch ein anderer Prospekt (Abb. 102), der als Postwurfsendung im Januar 1951 in Dresden verteilt wurde.³⁴⁷ Diese Werbeschrift hat zusammengeklappt eine Größe von DIN A6 und komplett aufgeklappt DIN A4. Die Vorderseite ist in orangeroter Farbe gehalten, mit dem Schriftzug *Dresden* in Schreibschrift und *An alle Haushaltungen* in Druckschrift. Der Faltprospekt enthält außerdem eine Bestellkarte für das Buch *Dresden – eine Kamera klagt an* für eine Buchhandlung eigener Wahl. Einmal aufgeklappt zeigt die linke Ansicht den stilisierten Bildband mit der Überschrift: *Jedem Deutschen in Ost und West – in Nord und Süd dieses Buch*. Unterhalb der Buchdarstellung findet sich die Parole: *Dieses Buch verbindet alle Deutschen im Kampfe für EINHEIT – FRIEDEN – AUFBAU*. Die rechte Seite enthält den Namen Richard Peter in Verbindung mit dem Titel. Darunter stehen, wie schon bei dem anderen Prospekt, die notwendigen Informationen zum Buch sowie der Text von Richard Peter, allerdings um den letzten Absatz gekürzt.

Auf den restlichen drei DIN A6-Seiten wurde ein Zeitungsartikel abgedruckt, der am 9. Dezember 1950 in der Berliner Zeitung *Tägliche Rundschau* erschienen war. Er ist überschrieben mit: *Aus der Fülle der ersten Besprechungen*. In diesem Artikel wird erneut den alliierten Streitkräften die sinnlose Zerstörung dieses „Juwels im Kranz deutscher Städte“³⁴⁸ vorgeworfen. Übrig geblieben sei ein großer „Schutthaufen, wie er mit der gleichen Furchtbarkeit nur in Stalingrad und Hiroshima zu sehen war.“ Betont werden die schweren Bombenangriffe am Ende des Krieges, die amerikanischen Befehlshaber werden angeklagt „mit jenem Dresdner Totentanz Zehntausende Frauen und Kinder völlig sinnlos, und für den schon entschiedenen Ausgang des Krieges nicht mehr in die Waagschale fallend, hingemordet zu haben.“ Amerika, ganz speziell einer „kleinen Imperialistenclique der Wallstreet“, wird die anhaltende Terrorisierung und Ausrottung von Städten vorgehalten und damit die Aktualität des Buches akzentuiert. Die weiteren Absätze geben den Inhalt des Bildbandes wieder. Der Kamera wird dabei die Unbestechlichkeit bei der Abbildung von Ruinen, Menschen und des Aufbaus attestiert. Auch der Aufbau, von dem lobend und zuversichtlich geschrieben wird, darf bei so einem Artikel nicht fehlen.

³⁴⁷ Siehe SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, 1316. In einem Brief vom 25.1.1951 bat die Verlagsleitung die KWU – Ratsdruckerei um Termineinhaltung und Einhaltung der Mengenlieferung Ende Januar. Bestellt waren 100.000 Prospekte und eine Sonderauflage von 20.000 Exemplaren. Vgl. in diesen Akten Brief der Verlagsleitung die die Druckerei vom 12.1.1951.

³⁴⁸ Ltz: Dresden – ein Dokumentarbildwerk. In: *Tägliche Rundschau* vom 9.12.1950. Weitere Zitate ebenda.

In Zeitungen und Zeitschriften erschienen direkt nach der Veröffentlichung des Bildbandes verschiedene Rezensionen. Eine zweiseitige Buchbesprechung wurde am 31. Januar 1951 in der Wochenzeitschrift *Die Weltbühne* abgedruckt. Darin heißt es, die Publikation zeige „die ganze Tragödie einer der schönsten deutschen Kulturstädte“³⁴⁹, die von „anglo-amerikanischen Bombenhagel“ und „Phosphorflammen“ zerstört worden war. Das „Tröstliche an diesem meisterlich gestalteten Buch“ aber sei, dass „es nicht mit der bildlichen Schilderung unsagbaren Grauens endet, sondern den Anfang und das Auferstehen aus Ruinen zu neuem Leben zeigt.“ Der potentielle Käufer wird aufgerufen, in diesen Bildern zu lesen und sie als Mahnung zu begreifen. Gleichzeitig soll er in den Bildern des Aufbaus den Lebenswillen der Menschen wahrnehmen und erkennen, dass „es nichts Wichtigeres auf dieser Welt gibt als die zwingende Notwendigkeit des Friedenskampfes der Völker.“ Der Artikel endet mit der Forderung: „Gebt es vor allem der deutschen Jugend in die Hände, stellt es in jede Schulbibliothek!“

Unter der Überschrift *Das neue Buch* wurde die Publikation im Februar 1951 in der Zeitschrift *Zeit im Bild* vorgestellt. Zunächst wurde agitiert, dass das Buch in Zeiten, da „die anglo-amerikanischen Imperialisten an Korea einen Interventionskrieg provozierten“³⁵⁰ und „wahnwitzige verantwortungslose Staatsmänner nach dem Einsatz von Atombomben schreien“, ein „wertvoller Beitrag zum Friedenskampf“ sei. Das „Objektiv einer Kamera“ zeige das „Chaos aus Schutt und Asche“, das ‚anglo-amerikanische‘ Bomber in der Kunststadt „ohne jegliche militärische und strategische Notwendigkeit“ anrichteten. „Zugleich spürt man den Willen, die Initiative und die Kraft eines Volkes, die abertausenden Wunden seiner Stadt zu heilen.“ Der Aufbauwille wurde quasi den Zielen des Aufrufes für Frieden und gegen Krieg einverleibt. Den Beitrag illustrieren die Aufnahmen *Blick vom Rathausturm nach Süden* und *Der Zwinger im Aufbau*.

Als letztes Beispiel einer Rezension soll an dieser Stelle der Artikel *Dresden – eine Kamera klagt an* von Peter Tromm angeführt werden, erschienen am 14. April 1951 in der Frankfurter [Main] Wochenzeitung der Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes (VVN) *Die Tat*. Tromm beschreibt in groben Zügen den Inhalt des Bildbandes

³⁴⁹ Edel: Dresden – eine Kamera klagt an. In: *Die Weltbühne* vom 31.1.1951. Weitere Zitate ebenda.

³⁵⁰ W. J.: Das neue Buch. In: *Zeit im Bild*, 6 (1951) H. 3, S. 17. Weitere Zitate ebenda.

und läßt aktuell politische Statements in den Text einfließen. Zunächst geht er auf das vergangene Dresden ein, bevor er die Zerstörung mit folgenden Worten anklagt:

1945, als der Krieg sozusagen schon in den letzten Zügen lag, am 13. Februar 1945, als die Rote Armee schon im Anmarsch war, als alle wußten: Es ist das Ende, da wurdest Du jäh und gründlich verwandelt, Du Stadt am Strom. Auch Du bekamst Deinen Tod, einen völlig ungerechtfertigten, durch nichts mehr zu entschuldigen, durch keine militärische Zielsetzung mehr zu beschönigenden Tod.³⁵¹

Damit übernahm auch Peter Tromm die von der SED-Propaganda gelieferten Darstellungen, dass Dresden sinnlos am Ende des Krieges zerstört worden war, und führte sie fort. Für ihn gibt die „Kamera klar und unbestechlich“ die Bilder wieder und klagt „Blatt um Blatt [...] an, zeigt auf, was Menschenwahnsinn in letzter Stunde noch vermocht hat unter dem Motto ‚Rettet Europa‘.“ Im letzten Absatz geht Tromm auf den Aufbau der Stadt ein und endet mit folgendem Aufruf: „Keine neuen Opfer und Leiden! Gegen die Remilitarisierung – Für den Frieden entscheiden!“ Illustriert wird dieser Artikel durch vier Abbildungen, die die alte Flussansicht bei Nacht, die Mumie mit Hakenkreuzbinde, den Blick vom Rathausurm nach Norden und die zerstörte Rathausuhr zeigen.

Die Leiter des Verlages wussten, welche Bedeutung die Verlagsankündigungen für den Erfolg eines Buches haben würden. Leider lässt sich nicht rekonstruieren, welche Stichpunkte die Verlagsleitung der Presse lieferte. Aber man kann die multiplizierende Wirkung der Ankündigungen verfolgen, die sich in zahlreichen Rezensionen vervielfältigten, in denen sich die gleichen griffigen Formeln und zentralen Formulierungen ständig wiederholen. Die Fotografien wurden als unbestechliche Dokumente angesehen, die unverfälscht die Zerstörung und den Aufbau wiedergeben. Erstaunlich ist jedoch, dass die sowjetische Armee nur im Gedicht von Max Zimmering gefeiert wurde, aber in den Rezensionen keine weitere Beachtung fand.

Als ein weiteres Werbemittel wurde vom Verlag die Plakatierung in Sachsen genutzt. Die Plakate im Format 86x61 cm sollten vom 5. bis 18. Februar 1951 an insgesamt 955 Stellen in Dresden Stadt, Dresden Landkreis, Pirna, Bad Schandau, Freiberg,

³⁵¹ Tromm: Dresden – eine Kamera klagt an. In: Die Tat vom 14.4.1951. Weitere Zitate ebenda.

Meißen und Heidenau zu sehen sein.³⁵² In diese Zeitspanne fiel der 6. Jahrestag der Zerstörung Dresdens. Von der Ratsdruckerei wurden diese Affichen in einer Auflagenzahl von ca. 5000 Stück im vierfarbigen Offsetdruck hergestellt.³⁵³ In der Mitte des Verkaufsplakates befindet sich ein Abbild des Bildbandes, eingerahmt von der Schrift: JEDEM DEUTSCHEN / DIESES BUCH (Abb. 103). Um das Buch herum sind sechs Motive aus dem Kompendium gruppiert: Schloss und Hofkirche, der Blick vom Rathausturm nach Süden, das wieder hergestellte Rathaus, Schloss und Hofkirche im unzerstörten Zustand, der Blick vom Rathausturm in Richtung Elbe und Schloss sowie der Eingang des Rathauses mit Trümmern (im Uhrzeigersinn von rechts oben). Damit liegt die Gewichtung einerseits auf den historischen Gebäuden und andererseits auf dem neuen städtischen Gebäude des Rathauses. Sowohl der Mensch nach der Zerstörung als auch Bilder des Aufbaus aus dem letzten Drittel des Bildbandes werden erstaunlicherweise ausgeblendet. Offensichtlich wurde damit den potentiellen Käufern des Buches Rechnung getragen. Sie würden, so die Versprechung des Plakates, an das ‚schöne‘, alte Dresden erinnert. Das Plakat arbeitet geschickt mit Kontrastierungen: Dem Bild des zerstörten Schlosses und der Hofkirche in der oberen rechten Ecke ist der unzerstörte Zustand links unten gegenübergestellt, dem Bild mit dem von Trümmern versperrten Eingang des Rathauses steht das aufgebaute Rathaus gegenüber, und an den Längsseiten des Plakates befindet sich rechts der Blick vom Rathausturm nach Süden, links der Blick vom Rathausturm nach Norden.

Für die Hörfunkwerbung erteilte die Verlagsleitung drei Aufträge an Ewald König, Funkwerbedienst vom Mitteldeutschen Rundfunk.³⁵⁴ Die Funkwerbung für das Buch wurde im Dezember 1950 beim Stadtfunk Dresden, Sender Dresden und Sender Leipzig gesendet. Zusätzlich wurde vereinbart, dass die Chefredakteure des Senders Dresden und des Senders Leipzig redaktionelle Besprechungen des Buches gratis durchführen. Die *Dresdener Verlagsgesellschaft* legte Wert darauf, dass in den kostenlosen und zu bezahlenden Besprechungen unter allen Umständen das Gedicht von Max Zimmering vorgetragen wird. Im Anschluss an diese Werbungsaktion teilte

³⁵² Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Brief der Verlagsleitung an die Dewag Werbung vom 25.1.1951.

³⁵³ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Brief der Verlagsleitung an die KWU Ratsdruckerei vom 15.11.1950.

³⁵⁴ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Brief der Verlagsleitung an Ewald König vom 2.12.1950.

Ewald König dem Verlag mit, dass „nach meinen Informationen [...] diese im Hörerkreis gut aufgenommen worden“³⁵⁵ seien.

Auch Zeitungsinsertate nutzte der Verlag als Reklame für die Publikation. So schaltete er zum Beispiel im Sächsischen Tageblatt vom 16. Dezember 1950 eine Anzeige über zwei Spalten. Der Leser sieht links den Buchtitel im Stil der Einbandgestaltung und rechts unter dem Slogan *Jedem Deutschen dieses Buch* die nötigen Informationen zur Publikation.

In den Akten des Hauptstaatsarchivs finden sich zahlreiche Hinweise für weitere geplante, kleinere Werbeaktionen, die zum Teil von anderen Institutionen ausgingen, aber mit der Verlagsleitung abgestimmt werden mussten. Zum Beispiel bekam die Landesdruckerei Sachsen zur Ausschmückung ihrer Schaufenster anlässlich des 13. Februar 1951 vom Verlag 22 Bilder überreicht. Zusätzlich empfahl die Verlagsleitung drei bis vier Exemplare des Buches offen und geschlossen auszustellen und dabei besonders die Aufbauergebnisse zu zeigen.³⁵⁶

Eine interessante Werbekampagne ist die der Reichsbahndirektion Dresden für den Jugendzug auf der Strecke Dresden-Berlin. Die Reichsbahndirektion plante im Dezember 1950 „Vervielfältigungen in der Größe von 18x24 cm her[zu]stellen und diese in den Abteilen des Jugendzuges aus[zu]hängen, um damit unseren Reisenden die Notwendigkeit des dauernden Kampfes um den Frieden ständig vor Augen zu führen.“³⁵⁷ Der Verlag stellte der Reichsbahndirektion kostenlos 210 aufkaschierte Bilder aus dem Bildband zur Verfügung. In jedem Abteil sollten drei Bilder und ein gerahmter Text zu sehen sein. Der Verlag stellte die Motive in zehn Dreiergruppen zusammen, so dass in jedem Wagen 30 Bilder mit verschiedenen Motiven zu sehen waren.³⁵⁸

Eine groß angelegte Aktion sollte in Berlin erfolgen. Im August 1951 fanden in Berlin die 3. Weltfestspiele der Jugend und Studenten für den Frieden statt. Eine

³⁵⁵ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Brief von Ewald König an den Verlag vom 16.12.1950.

³⁵⁶ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Brief der Verlagsleitung an die Landesdruckerei Sachsen vom 26.1.1951. Welche Bilder dies waren, geht aus den Archivalien nicht hervor.

³⁵⁷ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Brief der Reichsbahndirektion Dresden an den Verlag vom 5.12.1950.

³⁵⁸ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Brief der Verlagsleitung an die Reichsbahndirektion Dresden vom 13.12.1950. Welche Bilder dies waren, geht aus den Archivalien nicht hervor.

Verteilung des Buches an alle westdeutschen und ausländischen Gäste war geplant, dies kam aber aufgrund der fehlenden finanziellen Mittel nicht zustande.³⁵⁹

Nach diesen großen Werbeaktionen vom Dezember 1950 bis Februar 1951 fand jedoch kaum noch Öffentlichkeitsarbeit des Verlages statt. Angeblich hat sich *Dresden – eine Kamera klagt an* auch so sehr gut verkauft, glaubt man der zweiten Ausgabe des Bildbandes oder den verschiedenen anderen Veröffentlichungen, die sich mit dem Buch beschäftigen.³⁶⁰ Auch Peter schreibt rückblickend in seinen Lebenserinnerungen, dass der Bildband nach zweieinhalb Jahren, also 1953, vergriffen gewesen sei.³⁶¹ Im Gegensatz dazu steht die negative Einschätzung der Absatzmöglichkeiten durch die Verlagsleitung, die bereits wenige Monate nach der Veröffentlichung prognostizierte, dass sich der Verkauf des Bildbandes über einen längeren Zeitraum hinziehen würde.³⁶² Betrachtet man die Absatzstatistik, muss man feststellen, dass die Einschätzung des Verlages richtig war und die anderen Aussagen zum schnellen Verkauf offensichtlich beschönigt.³⁶³ Im Januar 1952 beschloss die Verlagsleitung mit sofortiger Wirkung, den Ladenpreis für den Fotobildband von 8,50 DM auf 6,00 DM herabzusetzen, offensichtlich um den Verkauf anzukurbeln.³⁶⁴

Die Absatzschwierigkeiten und die Wertminderung können ansatzweise mit dem Kurs der fünfziger Jahre in der Kulturpolitik der DDR begründet werden. Ruinedarstellungen waren nicht mehr erwünscht, da sie nicht jene von der Staatsführung

³⁵⁹ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1292, Protokoll einer Besprechung der Verlagsleitung beim Vorbereitenden Komitee der 3. Weltfestspiele am 2.5.1951.

³⁶⁰ Zum Beispiel schreibt Ines Kampe, dass das Buch nach zwei Jahren verkauft gewesen sei. Vgl. Kampe: Deutschlandbilder, 1997, S. 227. In der zweiten Auflage des Bildbandes steht, dass die 50.000 Exemplare schnell vergriffen waren. Vgl. Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, 1980, o. S.

³⁶¹ Vgl. SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 145a.

³⁶² Vgl. SAPMO-BArch, DR 1/849, Ministerium für Kultur, Brief des Dresdner Verlages (ehem. Dresdener Verlagsgesellschaft) an VVB Verlag Leipzig vom 16.2.1951, Anlage: Wertberichtigungen auf den Inventarbestand unserer Verlagsobjekte per 31.12.1950: „Dresden – eine Kamera klagt an [...] Die hohe Auflage von 50.000 Exemplaren ist aus politischen Gründen genehmigt worden. Der Wertansatz per 31.12.1950 ist ohne die für 1951 erforderliche Großwerbung erfolgt, die allein für Januar und Februar mit mehreren tausend Mark festgelegt ist. Ein Absatz der ganzen Auflage kann nur auf lange Sicht angenommen werden. Die Werbungskosten werden weitere große Summen beanspruchen. Eine Wertminderung um DM 5.000,- ist bei weitem nicht das Minimum. Die Gesamtauflage bleibt ein Risiko.“ S. 5.

³⁶³ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1412, Absatzstatistik 1954–56. Im Dezember 1956 befanden sich noch 9 Bücher im Bestand, der Bildband kann damit als ausverkauft gelten.

³⁶⁴ Vgl. SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Aktennotiz der Verlagsleitung vom 19.1.1952. Erich Frommhold, ehem. Cheflektor des Verlages der Kunst Dresden, bestätigte in einem Gespräch (im Haus des Buches, 50 Jahre Verlag der Kunst) am 24.4.2002, dass sich der Bildband nach einiger Zeit nicht mehr so gut verkaufen ließ, weil Trümmerbilder am Anfang der fünfziger Jahre nicht mehr gefragt waren. Deshalb wurde der Preis herabgesetzt.

propagierten optimistischen Bildinhalte transportierten, die den Aufbauwillen des Volkes sowie die Erfolge des Sozialismus zum Ausdruck bringen sollten.³⁶⁵ „Mit Beginn des Aufbaus des Sozialismus Anfang der 50er Jahre stellte sich vor allem den Reportagefotografen und Dokumentaristen die Aufgabe, durch Bilder unmittelbar an dieser großen gesellschaftlichen Entwicklung mitzuwirken. Alle bildenden Künste waren aufgefordert, durch Werke, die die Ideale und Erfolge der Arbeiterklasse darstellten, Menschen zu begeistern und Lebensfreude zu vermitteln.“³⁶⁶

Das heißt, ab Mitte der fünfziger Jahre war Richard Peters Form der Darstellung nicht mehr opportun, obwohl das letzte Drittel des Bildbandes dem Aufbau gewidmet ist und optimistische Bilder zeigt. Im Ganzen entsprach das Buch aber offensichtlich nicht den neuen Forderungen. Nicht mehr die Vergangenheit in Form von Ruinen sollte gezeigt werden, im Vordergrund stand vielmehr das sichtbar Machen der Erfolge des Sozialismus und seiner Menschen.³⁶⁷

Auch militärpolitische Gründe werden bei diesem Wandel eine Rolle gespielt haben. Ein Buch, das die Auswirkungen des letzten Krieges zeigt, passt nicht in die Zeit erneuter Militarisierung. „Aufbauend auf den seit 1948 vorhandenen kasernierten Polizeieinheiten entstanden unmittelbar nach Gründung der DDR zentral geleitete und nach militärischen Gesichtspunkten organisierte Polizeiformationen. 1952 begann die SED-Führung auf Anweisung der Sowjets mit dem Aufbau eigener ‚nationaler Streitkräfte‘, die zunächst als ‚Kasernierte Volkspolizei‘ (KVP) firmierten.“³⁶⁸

Ein weiterer Grund für den forcierten Verkauf durch den Verlag und wahrscheinlich auch für die lange Zeitspanne bis zur nächsten Auflage könnte die neue Stadtplanung gewesen sein. Das Zentrum Dresdens war für den ‚demokratischen Wohnungsbau‘,

³⁶⁵ Vgl. Kampe: Deutschlandbilder, 1997, S. 227. Dies spiegelt sich ebenfalls in den Bereichen Malerei und Grafik wider. Als Beispiel können die Grafiken von Wilhelm Rudolph angeführt werden. Aber auch in der BRD waren die Berichte vom Trümmeralltag nicht mehr gefragt, da die Bevölkerung dank des so genannten Wirtschaftswunders stärker Interesse für Reisen und den allgemeinen Wohlstand zeigte. Vgl. auch Kil: Hinterlassenschaft und Neubeginn, 1989, S. 14 oder Derenthal: Versuchte Neuanfänge. In: Domröse (Hrsg.): Positionen künstlerischer Photographie, 1997, S. 10–14, hier S. 12.

³⁶⁶ Pachnicke: Anmerkungen zu einer Geschichte der DDR-Fotografie 1945 bis 1960. In: Fischer [u. a.] (Hrsg.): Frühe Bilder, 1985, [Beilage] S. 1–8, hier S. 3.

³⁶⁷ Mit der Formel ‚Antifaschismus‘ rechtfertigte die SED die Abgrenzung von der Vergangenheit und dem westdeutschen Teilstaat. Die Schuld am Nationalsozialismus wurde den ‚reaktionärsten‘ Kräften des Finanzkapitals zugewiesen, dadurch wurde die Bevölkerung der DDR vom Faschismusvorwurf entlastet. Vgl. Schröder: Der SED-Staat, 1998, S. 116.

³⁶⁸ Schroeder: Der SED-Staat, 1998, S. 107.

inklusive Demonstrationsstraße und -platz, vorgesehen. Nur einige wenige architektonische Höhepunkte, unter anderem Zwinger, Schloss und Hofkirche, sollten wieder aufgebaut werden.³⁶⁹ So entsprachen die Aufnahmen der Ruinen, die die Erinnerung an den einstigen bürgerlichen Glanz wach hielten, nicht dem Bild der modernen sozialistischen Großstadt.

Im Widerspruch dazu stand die Jahre anhaltende Nachfrage einer interessierten Bevölkerung nach dem Bildband. Im Jahr 1960 resümierte Richard Peter in seinem Manuskript: „Trotz tausender von Nachfragen beim Verlag, bei mir, in den Buchhandlungen, kam es zu keiner Neuauflage [...]“.³⁷⁰ Außerdem schrieb Peter weiter, er habe sich durch die Herausgabe seiner Fotos für eine andere Publikation, die er aber leider nicht nennt, eine Neuauflage ‚selbst verbaut‘. Es ist anzunehmen, dass er damit das Buch *Die unbesiegbare Stadt* von Max Seydewitz meinte. Dessen erste Auflage erschien unter dem Titel *Zerstörung und Wiederaufbau von Dresden* 1955, die fünfte Auflage 1962. Seydewitz benutzte zur Illustration seiner Ausführungen Aufnahmen von verschiedenen Fotografen, die meisten aber von Richard Peter – hier unter dem Pseudonym Peri. Erst nach dem Tod von Richard Peter erfuhr das Werk *Dresden – eine Kamera klagt an* 1980 bei dem VEB Fotokinoverlag Leipzig eine Neuauflage.

Die vielfältigen Formen der Werbekampagnen unterstreichen die Bedeutung von Öffentlichkeitsarbeit für den Erfolg eines Buches. Die Ankündigungen des Verlages, auch wenn sie sich nicht bis ins Detail rekonstruieren lassen, übernahmen offensichtlich eine prägende Rolle. Der ungewöhnlich hohe Werbeaufwand sowie die eingesetzten Mittel verdeutlichen, dass die Publikation im zeitgenössischen Kontext weniger als Bildband eines Fotografen, mithin als Kunstwerk rezipiert, als vielmehr als Propagandainstrument wahrgenommen und vermarktet worden ist. Die eigentliche fotografiegeschichtliche Bedeutung der Aufnahmen, die sich vor allem an der jüngsten Auflage des Bildbandes und nicht zuletzt auch an der Popularität einzelner Fotografien festmachen lässt, erschließt sich erst in der Rückschau.

³⁶⁹ Vgl. hierzu Lerm: Abschied vom alten Dresden, 2000. Bezug nehmend auf das Jahr 1953 schreibt Lerm: „Politisch-ideologische Fragen bestimmten immer mehr das Geschehen: Nichts sollte mehr an die alte, großbürgerliche Innenstadt erinnern. Die Sprengungen nahezu aller Ruinen öffentlicher Bauten der überkommenen Zeit [...] wurden unvermindert fortgesetzt.“ S. 137.

³⁷⁰ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S. 145a.

4 Mythos Dresden – Rezeption des Bildbandes

Im heutigen Sprachgebrauch wird der Terminus Mythos³⁷¹ vieldeutig verwendet. Er bezeichnet im übertragenen Sinn faszinierende Personen oder Ereignisse und ist eng mit unserer heutigen Vorstellung von Kultur verbunden. Mythen machen die Vergangenheit erfahrbar und stiften Identität, sie brauchen jedoch einen Anlass sowie den mündlichen oder schriftlichen Austausch darüber.³⁷²

Der ‚Mythos Dresden‘ setzt sich aus zahlreichen Elementen zusammen. Neben August dem Starken und Gräfin Cosel oder den Gemälden Canalettos ist auch die Zerstörung vom 13./14. Februar 1945 Teil der emotional besetzten Erinnerungskultur.³⁷³ Die Bombardierungen der Stadt haben zur Verstärkung des Mythos vom ‚alten Dresden‘ beigetragen. Heute speist sich der ‚Mythos Dresden‘ gleichermaßen aus dem Glanz der Vergangenheit wie auch aus der Zerstörung. Der Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* bedient diesen Mythos und schreibt ihn fort. Für die Dresdner Bevölkerung lag das Hauptaugenmerk auf den Vorkriegsaufnahmen und den Trümmerbildern, die sich gegenseitig verstärken, für die politischen Herausgeber jedoch auf dem Aufbau. Wenn Erinnerungskultur in kollektives und individuelles Erinnern unterschieden werden kann, so ist das kollektive Gedächtnis vor allem durch Bilder geprägt. Der Bildband eignete sich mit seinen eindringlichen Aufnahmen der Zerstörung dafür ganz besonders.

Bisher sind drei geringfügig unterschiedliche Ausgaben von *Dresden – eine Kamera klagt an* in den Jahren 1950, 1980/1982 und 1995 erschienenen. Die Neuauflagen sind ein Beweis für das anhaltende Interesse an dem Bildband und damit auch an der Thematik der Zerstörung der Stadt Dresden. Sie können aber auch als Beleg betrachtet werden, dass die Publikation selbst bereits Teil der tradierten ‚kollektiven

³⁷¹ Der Terminus Mythos stammt aus dem Griechischen und bedeutet Wort, Rede oder Erzählung. In seiner ursprünglichen Form versteht man darunter die Erzählungen aus der Frühzeit der Völker.

³⁷² Auch für den französischen Strukturalisten Roland Barthes ist der Mythos eine Sprache und die Aussage eine Botschaft, die aus mündlichem, geschriebenen oder künstlerischen Darstellungen bestehen kann. „Eine Photographie ist für uns auf die gleiche Art und Weise Aussage wie ein Zeitungsartikel, die Objekte selbst können Aussage werden, wenn sie etwas bedeuten.“ Barthes: *Mythen des Alltags*, 1964, S. 87.

³⁷³ Ein Kolloquium des Dresdner Geschichtsvereins und der AG Stadtgeschichte widmete sich im April 2004 dem Thema ‚Mythos Dresden‘. Daraus entstand das Dresdner Heft *Mythos Dresden. Faszination und Verklärung einer Stadt* (84/2005). Eine Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden fand 2006 unter dem Titel *Mythos Dresden. Eine kulturhistorische Revue* statt, zu der auch ein Katalog erschienen ist.

Erzählung³⁷⁴ geworden ist, in dem sie die Erzählmuster der ‚einzigartigen‘ und ‚unschuldigen‘ Stadt sowie einer ‚sinnlosen‘ Zerstörung mit einprägsamen visuellen Zeichen unterfüttert.

Die konkreten Ausprägungen einer solchen Erzählung unterliegen trotz fester Elemente einem steten Wandel. So hatte die politische Entwicklung in den ersten Nachkriegsjahren auch Auswirkungen auf das Geschichtsbild in der SBZ und der späteren DDR. Zunächst wurde es so dargestellt, dass die vier Alliierten gemeinsam gegen Hitlerdeutschland gekämpft hatten. Im Laufe des Jahres 1948 wandelte sich die Deutung dahingehend, dass die Sowjetunion allein konsequent gegen den Nationalsozialismus Widerstand geleistet hätte. Die westlichen Alliierten dagegen, so die Argumentation, wollten mit den Angriffen auf Dresden den demokratischen Neuaufbau in der sowjetischen Besatzungszone erschweren oder gar verhindern.³⁷⁵ In zahlreichen Artikeln und Reden wurde immer wieder der alliierten Luftwaffe die ‚Schuld‘ an der Zerstörung Dresdens und an den zahlreichen Bombenopfern zugesprochen.³⁷⁶ Diese Anklage veranschaulichte man durch ‚dokumentarische Beweise‘, sprich durch Bilder. Im Bildband wird dies durch die Trümmeraufnahmen, stärker aber noch durch die Leichenbilder illustriert. Die Fotografien des Aufbaus lassen dagegen „das künftige Gesicht des neuen, antifaschistisch-demokratischen, friedliebenden und schöneren Deutschland ahnen.“³⁷⁷

Der Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* lässt sich in den Kontext des kulturellen Aufbaus einordnen. Dies gilt ebenso für die Publikation *Gesang im Feuerofen* von Hermann Claasen. Während Claasens Bildband „eine Verklärung des Krieges zur apokalyptischen Bewährungsprobe des christlichen Abendlandes“³⁷⁸ darstellte, verkörperte Peters Veröffentlichung einen „Appell zur Errichtung einer neuen, sozialistischen Gesellschaft nach Beseitigung der Trümmer des alten Regimes“³⁷⁹. In diesen zwei Büchern spiegeln sich die unterschiedlichen Kulturtheoreme der beiden deutschen Staaten wider. Die Interpretationsmöglichkeiten waren zwar in den

³⁷⁴ Vgl. Neutzner: Vom Anklagen zum Erinnern. In: Reinhard, Neutzner, Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 128–163.

³⁷⁵ In dem Artikel *Der Bandit* von Gi in der Zeitung *Neues Deutschland* heißt es zum Beispiel: „Dem Befreier des deutschen Volkes vom Hitlerfaschismus, der Sowjetarmee, sollte nur ein Trümmerhaufen in die Hände fallen.“ Neues Deutschland vom 12.2.1950.

³⁷⁶ Vgl. Edel: Dresden – eine Kamera klagt an. In: Weltbühne vom 31.1.1951.

³⁷⁷ W. J.: Das neue Buch. In: Zeit im Bild, 6 (1951) H. 3, S. 17.

³⁷⁸ Derenthal: Versuchte Neuanfänge. In: Domröse: Positionen künstlerischer Photographie, 1997, S. 10–14, hier S. 10–11.

³⁷⁹ Ebd., S. 11.

Einzelbildern angelegt, konnten aber erst durch ihre Zusammenstellung in der publizierten Form so richtig deutlich werden. Beiden Büchern ist eigen, dass die Aufnahmen nicht kontextualisiert werden, das heißt, dass der Zusammenhang zwischen Ruinen und dem nationalsozialistischen Regime – bis auf die Leiche mit der Hakenkreuzbinde – nicht hergestellt wird. Die Publikationen präsentieren Bilder der Anklage und Mahnung, aber keine der Verbrechen der Nationalsozialisten. Diese Aufgabe wurde den Fotografen der Siegermächte überlassen, so fotografierte zum Beispiel Margaret Bourke-White das Konzentrationslager in Buchenwald. Detlef Hoffmann stellte in seinem Artikel *Deutsche Ruinenfotos* heraus, dass Hermann Claasen mit seinen Fotografien „den Alliierten die Zerstörung deutscher Kultur“³⁸⁰ vorwarf. Mit seinen Aufnahmen der Pfeilermadonna der Kirche St. Kolumba in Köln (vgl. Abb. 69) habe er dies eindrucksvoll verdeutlicht. „Kirchenzerstörung galt als besonderes Sakrileg.“³⁸¹ Auch in Peters Bildband wird die Mitschuld, abgesehen von dem Gedicht Max Zimmerings, nicht thematisiert. Im Gegenteil, durch den *Aufruf des Ständigen Komitees des Weltfriedenskongresses* und durch die Formulierung in den einleitenden Versen „und die Schmach, die Wallstreets Namen trug“³⁸² wird den Alliierten, besonders den Amerikanern, die Schuld an der Zerstörung zugewiesen.

Peter und Claasen, wie auch die meisten anderen deutschen Fotografen, blendeten in ihren Bildern die jüngste Vergangenheit aus. Aber innerhalb der deutschen Bevölkerung hörte man ebenso wenig von Verantwortung oder Schuld. In den ersten Nachkriegsjahren waren Schmerz und Verlust vordergründig, es war die Zeit der Entbehrungen, des Hungers und der Kälte. Der Kampf ums tägliche Überleben förderte die Verdrängung des eben erst Vergangenen; Alltagssorgen waren wichtiger als politische Probleme oder das Nachdenken über die tieferen Ursachen des Elends. Beide Bücher waren vielleicht gerade auch deshalb so erfolgreich, weil sie die Schuldfrage ausgeblendet haben.

Die Rezeption von Peters Bildband lässt sich am ehesten an der Verwendung von Einzelbildern verdeutlichen, welche vor allem solche Publikationen, die sich mit der Zerstörung der Stadt beschäftigen, illustrieren. Dabei fällt auf, dass insbesondere folgende drei Bilder wiederholt abgedruckt wurden: Die Suchmeldungen am

³⁸⁰ Hoffmann: *Deutsche Ruinenfotos*. In: *Der Kairos der Fotografie* 3 (1988) H. 1 & 2, S. 26–32, hier S. 32.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Zimmering: *Dresden*. In: *Peter: Dresden – eine Kamera klagt an*, o. J. (1950), o. S.

Wohnhaus Winckelmannstraße (Abb. 76), der Blick vom Rathausturm nach Norden (Abb. 21) und der Blick vom Rathausturm nach Süden mit der Figur der Güte (Abb. 1 & 6). Im Folgenden soll die Verwendung verschiedener Fotografien Richard Peters am Beispiel einiger ausgewählter Dresden-Publikationen aus beiden deutschen Staaten, die in den fünfziger und sechziger Jahren erschienen sind, dargestellt werden. Die Autoren benutzten zwar zur Veranschaulichung Aufnahmen von verschiedenen Fotografen, darunter eben auch die von Richard Peter, aber es gibt aus dieser Zeit kein Buch, das sich mit der Zerstörung der Stadt Dresden beschäftigt und keine Bilder von Peter verwendet. Dabei wurden sowohl Aufnahmen, die in *Dresden – eine Kamera klagt an* erschienen sind, als auch andere Fotografien von Richard Peter abgebildet. Ein interessantes Phänomen ist, dass alle Bücher mit mindestens einer Aufnahme der unzerstörten Stadt Dresden beginnen. Diese Herangehensweise verstärkte die Verklärung der Stadt als eine einzigartige. Auch die Titel dieser Veröffentlichungen zeigen eindeutig die allgemeine Einstellung zur Zerstörung der Stadt. Matthias Neutzner konstatierte dazu: „Das unzerstörte Dresden existierte als imaginäre Parallelwirklichkeit weiter.“³⁸³

In der Publikation *Du und Deine Stadt. 5 Jahre Aufbauarbeit der Stadtverwaltung Dresden* herausgegeben vom Rat der Stadt Dresden – Pressestelle beim Oberbürgermeister (1950) wurde mit politisch-agitatorisch gefärbten Worten die Geschichte Dresdens, die Zerstörung und in einer Art Rechenschaftslegung das bisher im sozialistischen Aufbau Geleistete beschrieben. Zur Illustration des Vorwortes von Walter Weidauer diente die Aufnahme Peters mit dem Blick vom Rathausturm nach Süden im Hochformat.³⁸⁴ Diese Abbildung mit der Bildunterschrift *Dresden ein Trümmerfeld* zeigt ein Bild der Zerstörung, während der umfangreichste Teil des Textes die positive Betrachtung der geleisteten Aufbauarbeit intendiert. Sonst wurden keine weiteren Fotografien des Bildbandes verwendet. Ein Bildnachweis für die zahlreichen Abbildungen fehlt.

Bereits im Jahr 1951 erschien in Dortmund *Der Tod von Dresden. Bericht vom Sterben einer Stadt* von Axel Rodenberger. Das erfolgreiche Buch erfuhr mehrere Auflagen in verschiedenen Verlagen. Es kann jedoch nur begrenzt als historische Ausführung

³⁸³ Neutzner: Vom Anklagen zum Erinnern. In: Reinhard, Neutzner, Hesse (Hrsg.): *Das rote Leuchten*, 2005, S. 128–163, hier S. 142.

³⁸⁴ Die rechte Seite der Fotoarbeit wurde beschnitten.

gelten, da sich der Autor nicht auf Archivalien stützte. Rodenberger hatte die Luftangriffe auf Dresden selbst erlebt. In seinem Buch verband er seine Erinnerungen sowie die weiterer Augenzeugen und die Darstellung geschichtlicher Hintergründe zur Beschreibung einer für ihn beispiellosen Katastrophe. Zur Illustration seines *Berichtes vom Sterben einer Stadt* wurden zwei Bildsequenzen mit insgesamt 12 Aufnahmen von Richard Peter in das Buch integriert. Aus dem Bildband kamen folgende Fotografien zur Abbildung: Die Skulptur des Martin Luther vor der Frauenkirche, der Blick vom Rathausturm nach Süden und nach Norden, die Leichenbilder der so genannten Mutter und des Luftschutzwartes, der zerstörte Zwinger, die Suchmeldungen am Wohnhaus Winckelmannstraße, das Wrack eines Feuerwehrwagens und der Heimkehrer. Der Blick vom Rathaus nach Süden mit der Figur der Bonitas erhielt die Bildunterschrift *Ein trostloser Anblick; kein Haus blieb unzerstört*. Teilweise wurden stark verkleinerte Bildausschnitte der Fotografien eingesetzt.

Das Deutsche Friedenskomitee³⁸⁵ gab im Jahr 1952 die Publikation *Dresden – Unsterbliche Stadt* heraus. Interessanterweise wird Richard Peter im Bildnachweis gleich zweimal genannt, einmal unter seinem Pseudonym Peri (12 Bilder) und zum zweiten unter Peter (6 Bilder). Aufgrund der doppelten Namensnennung ist nicht davon auszugehen, dass die Verwendung seiner Bilder von ihm autorisiert worden ist. Eingeleitet wird der Text mit der historischen Nachtaufnahme von Zwinger und Sophienkirche, es folgen weitere Abbildungen aus *Dresden – eine Kamera klagt an*, unter anderem die Blicke vom Rathausturm nach Norden und nach Süden, der Blick zum Hauptbahnhof, die Suchmeldungen am Wohnhaus Winckelmannstraße oder der Zuschauerraum des aufgebauten Großen Hauses. Manche Abbildungen wurden statt schwarz-weiß rötlich gedruckt, wie zum Beispiel der Blick vom Rathausturm nach Norden. Teilweise sind die Abbildungen mit Text überlegt, so dass man die Fotografien nicht richtig erkennen kann, andere wurden für Bildmontagen genutzt. Mit einer ungewöhnlichen Montage, bei der die Skulptur der Bonitas mit der Trümmerlandschaft des Blickes vom Rathausturm nach Norden vereint wurde, unterlegten die

³⁸⁵ Der Friedensrat ging hervor aus dem am 11.5.1949 gegründeten Deutschen Komitee der Kämpfer für den Frieden, seit 1950 Deutsches Friedenskomitee, seit 1953 Deutscher Friedensrat. Am 5.6.1963 erfolgte die Umbenennung in Friedensrat der DDR. Er war eine gesellschaftspolitische Organisation, die als Mitglied des Weltfriedensrates für die Sicherung des Friedens, für die internationale Entspannung und Abrüstung eintrat, wobei die politische Zielrichtung in der antiimperialistischen Haltung und in der Gegnerschaft zur NATO klar erkennbar war.

Gestalter das bekannte Zitat Gerhart Hauptmanns *Wer das Weinen verlernt hat...* und verstärkten damit die Aussage.

Max Seydewitz verwendete besonders viele Aufnahmen (29) von Richard Peter für sein Buch *Zerstörung und Wiederaufbau von Dresden* (1955), das ab der dritten Auflage *Die unbesiegbare Stadt. Zerstörung und Wiederaufbau von Dresden* hieß (1956).³⁸⁶ Aus Peters Bildband wurden allerdings nur folgende Aufnahmen verwendet: Die Skulptur des Martin Luther vor der Frauenkirche, die zerstörte Sophienkirche und die Suchmeldungen am Wohnhaus Winckelmannstraße. Die Veröffentlichung von Seydewitz war teils ein ernsthafter Versuch einer historischen Darstellung, teils eine Sammlung antiwestlicher Phrasen. Sie „sollte beweisen, dass die Anglo-Amerikaner ebenso schlimm waren wie die Nazis und die Bombardierung Dresdens ein vorsätzliches Kriegsverbrechen.“³⁸⁷ In seiner Agitation, u. a. im Kapitel *Was war der wirkliche Grund für die Zerstörung Dresdens?*, die im Kontext des Kalten Krieges zu verstehen ist, unterstellte er den westlichen Alliierten, Dresden zerstört zu haben, um politische Absichten gegen die Sowjetunion durchzusetzen. Seydewitz bediente und wiederholte die gängigen Aussagen, dass am Ende des Krieges die schöne Kunststadt Dresden sinnlos zerstört wurde. Gleichzeitig verband er das Verlöschen der Stadt mit dem aktuellen politischen Zeitgeschehen, in dem er zur Erhaltung des Friedens und gegen den geplanten dritten Weltkrieg, den die ‚imperialistischen Kriegstreiber‘ vorbereiteten, aufrief.³⁸⁸ Seine Themen und Argumente bestimmten natürlich auch die Bildauswahl und teilweise auch die Bildunterschriften. Der stark verkleinerte Bildausschnitt der Hauswand mit den Suchmeldungen erhielt folgende neue Legende *Kinder suchen ihre Eltern – Eltern ihre Kinder*.

David Irving beschrieb in seinem Buch *Der Untergang Dresdens*³⁸⁹ ebenfalls die Luftangriffe auf Dresden. Irving sammelte Quellenmaterial aus den Archiven der britischen und amerikanischen Luftwaffe sowie aus deutschen Dokumentensammlungen. Trotz seines Anspruches wissenschaftlicher Aufarbeitung bezog er sich auf einen gefälschten Tagesbefehl, um möglichst hohe Opferzahlen behaupten zu können.³⁹⁰

³⁸⁶ Im Bildnachweis ist Richard Peter unter seinem Pseudonym „Peri, Dresden“ aufgeführt.

³⁸⁷ Taylor: Dresden, 2004, S. 467.

³⁸⁸ Vgl. Seydewitz: *Zerstörung und Wiederaufbau*, 1955, S. 358.

³⁸⁹ Das Buch erschien 1963 in London unter dem Titel *The Destruction of Dresden*, die deutsche Ausgabe ein Jahr später.

³⁹⁰ David Irving hatte sich auf den gefälschten *Tagesbefehl Nr. 47* gestützt und kam zu der vermeintlich seriös geschätzten Zahl von 135.000 Toten. Seine Fehleinschätzung hinsichtlich der Opferzahlen

Das Buch wurde mit nur mit wenigen Abbildungen versehen, darunter war jedoch auch als letztes Bild der Abbildungssequenz der Blick vom Rathausturm nach Süden. Die Bildunterschrift lautet jetzt: *Dresden, Mai 1945*. Laut Bildnachweis stellte der britische Originalverlag die Vorlage für den Druck zur Verfügung, der Name des Fotografen wird nicht genannt.³⁹¹

Walter Weidauer integrierte in sein Buch *Inferno Dresden. Über Lügen und Legenden um die Aktion „Donnerschlag“* (1965) nur vier Aufnahmen von Richard Peter. Dessen Aufnahme der Leiche mit der Hakenkreuzbinde aus einem geöffneten Luftschutzbunker wurde dem Foto der Leichenverbrennungen auf dem Altmarkt von Walter Hahn mit der Bildlegende *35 000 Opfer forderte der Angriff auf Dresden* gegenübergestellt. Der Blick vom Rathausturm nach Norden erhielt die Bildunterschrift: *Der teuflische Plan ist ausgeführt. Fast 15 qkm des Zentrums von Dresden sind totalzerstört*. Weidauer nahm zu den Hintergründen der Zerstörung Stellung, da „wichtige geschichtliche Tatsachen im Interesse bestimmter Kräfte und Mächte verdreht und gefälscht werden.“³⁹² Er wirft den ‚imperialistischen Westmächten‘ vor, einen dritten Weltkrieg zu planen, um über den Sozialismus siegen zu können und mit ‚antikommunistischer Hetze‘ die DDR zu verleumden. Mit politisch-agitatorischer Polemik echauffierte er sich vor allem gegen die Bundesrepublik, „gegenwärtig der aggressivste und abenteuerlichste Staat Europas.“³⁹³

In den Lehrbüchern für den Geschichtsunterricht der DDR findet sich eine ähnlich geführte Aufklärungsarbeit gegen die alliierte Kriegsführung wie in den Publikationen, die zur Zerstörung Dresdens erschienen. Im Lehrbuch für den Geschichtsunterricht des 8. Schuljahres der Ausgaben 1953 und 1956 wurde das Bild der Suchmeldungen am Wohnhaus Winckelmannstraße unter der Kapitelunterschrift *Die beispiellose militärische und politische Niederlage Hitlerdeutschlands und das Ende des Krieges* abgedruckt und mit neuer Bildunterschrift versehen: *Nach einem Terrorangriff der*

erkannte er 1966 in einem Brief an die britische Zeitung *The Times* öffentlich an, unterließ es aber, diese in der anstehenden deutschen Neuauflage seines Werkes zu korrigieren. Zudem bestritt Irving später den Einsatz von Giftgas beim Mord an Juden im KZ Auschwitz-Birkenau. Deutsche und österreichische Behörden sprachen ein Einreiseverbot gegen ihn aus. Am 11.11.2005 wurde er aufgrund eines seit 1989 gegen ihn ausgestellten Haftbefehls in Österreich festgenommen und am 20.2.2006 zu drei Jahren Haft verurteilt, von denen er 13 Monate absaß.

³⁹¹ Für die Ausgabe des C. Bertelsmann Verlages 1977 wurde der Blick vom Rathausturm nach Süden auch für die Umschlaggestaltung verwendet.

³⁹² Weidauer: *Inferno Dresden*, 1965, S. 6.

³⁹³ Ebd., S. 8.

amerikanischen Luftwaffe.³⁹⁴ Obwohl bei dieser Aussage nur die amerikanische Luftwaffe beschuldigt wird, geriet der Abschnitt über Dresden zu einer Hetze gegen die britische und amerikanische Armee, die ihre Bomben vor allem gegen die Zivilbevölkerung und eine unschuldige Stadt angewendet habe:

Die anglo-amerikanische Kriegsführung setzte ihre Bomber vor allem gegen die Zivilbevölkerung ein. Besonders barbarische Luftangriffe führten sie am 13. und 14. Februar 1945 gegen Dresden. Die Stadt hatte keine militärische Bedeutung; sie war mit Hunderttausenden von Zwangsevakuierten aus dem Osten angefüllt.³⁹⁵

Während in den siebziger Jahren die SED-Propaganda von den inszenierten Gedenkfeiern Abstand nahm und sich damit auch die entsprechenden Abbildungen reduzierten, gab es parallel zur Neuauflage des Bildbandes von Richard Peter auch wieder eine Fotografie in einem Geschichtslehrbuch. Im Lehrbuch für die Klasse 10 (1983) sah man auf Seite 50 den Blick vom Rathausturm nach Norden mit der Bildunterschrift *Das Zentrum von Dresden bei Kriegsende*.³⁹⁶ In dem Kapitel *Der Kampf für die antifaschistisch-demokratische Umwälzung in Deutschland – die Gründung der Deutschen Demokratischen Republik* wurde unter anderem betont, dass auf dem Gebiet der SBZ die Kriegsschäden besonders groß seien, weil „ohne militärische Notwendigkeit [...] viele versorgungswichtige Einrichtungen zerstört oder funktionsunfähig gemacht [wurden]. Der Sowjetarmee sollte nur ‚Verbrannte Erde‘ hinterlassen werden.“³⁹⁷ Zur Illustration dieser Argumente eignete sich eine Fotografie vom zerstörten Dresden besonders gut.

Die Großkundgebungen und offiziellen Veranstaltungen zu den Jahrestagen der Zerstörung spielten in den siebziger Jahren im öffentlichen Leben der Stadt Dresden eine untergeordnete Rolle.³⁹⁸ Erst mit dem Friedensforum in der Kreuzkirche und

³⁹⁴ Vgl. Lehrbuch für den Geschichtsunterricht, 8. Schuljahr, Ausgabe 1953, S. 254 und Ausgabe 1956, S. 176 sowie SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, Schreiben vom Verlag Volk und Wissen Berlin an den Verlag vom 3.11.1951. In späteren Geschichtslehrbüchern wurde dieses Bild nicht mehr verwendet.

³⁹⁵ Lehrbuch für den Geschichtsunterricht, 8. Schuljahr, Ausgabe 1953, S. 252 und 1956, S. 175.

³⁹⁶ Der Bildnachweis führt folgende Angaben auf: „Peter, Richard: Eine Kamera klagt an. Dresden 1949“.

³⁹⁷ Geschichte, Lehrbuch für Klasse 10, 1983, S. 50.

³⁹⁸ Während 1970 noch einmal eine Großkundgebung zum 25. Jahrestag der Zerstörung Dresdens auf dem Altmarkt stattfand, wurden in den folgenden Jahren als Hauptveranstaltung Kränze auf dem Heidefriedhof niedergelegt. Vgl. Neutzner: Vom Anklagen zum Erinnern. In: Reinhard, Neutzner, Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 128–163 oder Reichert: Zur Rezeptionsgeschichte des 13. Februar 1945. In: Landeshauptstadt Dresden, Stadtmuseum Dresden (Hrsg.): Verbrannt bis zur Unendlichkeit, 1994, S. 150–161.

dem schweigenden Gedenken Jugendlicher vor der Frauenkirche am 13. Februar 1982 und dem damit einhergehenden Erstarken der unabhängigen Friedensbewegung in der DDR reagierten die Verantwortlichen der SED. Sie beschlossen, „wieder öffentliche Großkundgebungen zu veranstalten – nunmehr vor der Ruine der Frauenkirche, die man damit symbolisch zu besetzen versuchte.“³⁹⁹ Neben den vom Staat organisierten Veranstaltungen bestimmten solche im Umkreis der Kirchen die Atmosphäre der Jahrestage. Beispielsweise wurden seit 1983 ökumenische Friedensgottesdienste, auch für viele Nichtchristen, zu Erinnerungsandachten.

Erstaunlich ist deshalb, dass gerade in den Zeiten ohne angeordnete politische Inszenierungen zu den Jahrestagen der Bildband neu aufgelegt wurde. Gründe hierfür lassen sich sowohl in der Außen- als auch der Innenpolitik der DDR finden. Während die erste Hälfte der siebziger Jahre im Zeichen der Entspannung der Ost-West-Beziehungen stand, stagnierte diese danach bzw. kam sogar zu einem vorläufigen Ende.⁴⁰⁰ Innenpolitisch betonte die SED ihren Führungsanspruch und hob hervor, dass sich die ‚Krise des Kapitalismus‘ verschärfe, während sich die sozialistische Staatengemeinschaft ständig fortentwickle. Gleichzeitig betrieb die SED die Militarisierung der Gesellschaft und die entsprechende politisch-ideologische Erziehung.⁴⁰¹ Mit der Herausgabe des Bildbandes konnte nochmals gezeigt werden, was das ‚Machtstreben der Imperialisten‘ bewirkt hatte sowie den eigenen Kampf für Frieden und gegen Massenvernichtungsmittel betont werden. Zugleich wurde eine Abgrenzung zu dem ‚außenpolitischen Konfrontationskurs‘ der BRD und der verstärkten Aufrüstung in Westeuropa und in den USA angestrebt.

Erst nach dem Tod von Richard Peter erfuhr das Werk 1980 bei dem *VEB Fotokino-verlag Leipzig* eine hohe Neuauflage von 15.000 Stück, bezeichnet als Reprint, obwohl es deutliche Abweichungen gibt. Im Jahr 1982 erschien die als zweite Auflage bezeichnete gleiche Ausgabe in der Stückzahl von 20.000.⁴⁰² Im Unterschied zur

³⁹⁹ Neutzner: Vom Anklagen zum Erinnern. In: Reinhard, Neutzner, Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 128–163, hier S. 159.

⁴⁰⁰ Zum Beispiel unterzeichnete die DDR am 21.12.1972 den ‚Vertrag über die Grundlagen der Beziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik‘ oder im August 1975 die KSZE-Schlussakte. Aufgrund des NATO-Doppelbeschlusses und der angespannten internationalen Lage verschärfte die DDR jedoch ihren Abgrenzungskurs gegenüber der BRD.

⁴⁰¹ Zum Beispiel wurde 1978 der obligatorische Wehrunterricht eingeführt. Vgl. Pötzsch: Deutsche Geschichte, 1998, S. 190 ff.

⁴⁰² Copyright: VEB Fotokinoverlag Leipzig 1980, Reprint, 1.–15. Tausend, Lizenz-Nr. 110-210/335/80 und VEB Fotokinoverlag Leipzig 1982, Reprint, 2. Auflage, 16.–35. Tausend,

ersten Ausgabe erhielt diese Neuauflage mit insgesamt 35.000 Bänden eine Erweiterung um ein Nachwort von Werner Wurst und einen Fotoblock mit Aufnahmen des neuen Dresden. In der Bildzusammenstellung gibt es keine Unterschiede zur ersten Auflage, aber kleinere Abweichungen im Bildausschnitt und in der Positionierung der Abbildungen auf den Buchseiten, die jedoch keinen wesentlichen Einfluss auf die Gesamtwirkung des Bildbandes ausüben. Auf fünf Seiten gab Wurst eine biografische Einführung zu Richard Peter, die die ursprüngliche Fassung des Buches von den neu dazugekommenen Bildern trennt. Er beginnt mit einer persönlichen Erinnerung an eine militärische Übung von Volkssturmleuten an der Elbe und der bewussten – letzten – Wahrnehmung der Schönheit der Stadt. Wenige Tage später wurde Dresden bei „Terrorangriffen“⁴⁰³ zerstört und trotzdem von den „braunen Machthaber[n]“⁴⁰⁴ zur Festung erklärt. Wurst geht darauf ein, dass Peter, als er im September 1945 nach Dresden zurückkehrte, feststellen musste, dass seine gesamte Fotoausrüstung nebst den Negativen in den Flammen vernichtet worden war, er aber trotzdem sofort begann, die Zerstörung und den Aufbau festzuhalten. Die erste Auflage der Publikation *Dresden – eine Kamera klagt an* sei schnell vergriffen gewesen und die Nachfrage seitdem groß, berichtet Wurst. Den Nachdruck begründet Wurst damit, dass „[d]er Mahnruf seiner Bilder [...] in unverminderter Aktualität dazu [drängt], für einen dauerhaften Frieden zu kämpfen...“⁴⁰⁵ Es folgt die Biografie Richard Peters mit einer Würdigung seiner besonderen Leistungen.

Der angegliederte Fotoblock der zweiten Ausgabe enthält 14 Aufnahmen, die Richard Peter nach 1950 fotografiert hatte. Sie zeigen wieder aufgebaute historische Sehenswürdigkeiten, darunter auch Nachtaufnahmen, und neu erbaute Gebäude sowie Menschen im städtischen Umfeld. Gerade die Aufnahmen aus den siebziger Jahren dokumentieren die jüngste Entwicklung der Stadt Dresden. Diese Fotos und die detaillierten Bildunterschriften entsprachen dem Anliegen der SED, das neue Dresden zu präsentieren und damit gleichzeitig zu zeigen, dass einige der alten architektonischen Schätze wieder aufgebaut wurden und Neues dazu kam. Mit den

Lizenz-Nr. 110-210/327/82. Vgl. dazu auch die Angaben in: Deutsches Bücherverzeichnis 1978–80, 1986 sowie Deutsches Bücherverzeichnis 1981–85, 1988. Werner Wurst schreibt in *Richard Peter sen. Erinnerungen und Bilder eines Dresdener Fotografen* auf S. 64 fälschlicherweise von zwei Neuauflagen, die 1981 und 1983 erschienen sein sollen.

⁴⁰³ Wurst: Richard Peter senior – Leben und Werk. In: Peter: *Dresden – eine Kamera klagt an*, 1980, o. S.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Ebd.

Bildern der bedeutenden Gebäude und zufriedenen Menschen wollte man den großartigen Staat präsentieren und sich zugleich vom Westen abgrenzen.

Eine weitere interessante Neugestaltung ist der Schutzumschlag für die Hardcover-exemplare. Dieser von der Grafikerin Lore Jacobi gestaltete Schutzumschlag verwendet auf der Vorderseite die Fotografie mit dem Blick vom Rathausurm nach Süden und auf der Rückseite die Suchmeldungen am Wohnhaus Winckelmannstraße. Beide Bilder waren offensichtlich durch die wiederholte Publikation in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern wesentlich bekannter als der originale Bucheinband. Diesen hohen Bekanntheitsgrad machte sich der Fotokinoverlag zu Nutze, um potentielle Käufer anzusprechen.

Der Klappentext des Schutzumschlages betont auch noch einmal der offiziellen Linie gemäß, dass die einzigartige Kunststadt von ‚anglo-amerikanischen‘ Bombern am Ende des Krieges sinnlos zerstört wurde. Peter sei es zu verdanken, dass er trotz seiner materiellen Verluste unter schwierigen Bedingungen das Bild der Stadt in den Nachkriegsjahren bewahrte. Seine Fotografien „sind Mahnung und Anklage zugleich“⁴⁰⁶ und zeigen „die fotografische Meisterschaft“. Neben den Bildern der zerstörten Stadt visualisierte Peter „die schöpferische Kraft der Menschen“ und schuf ein Buch, dass nichts an Wirksamkeit eingebüßt hat und „erneut zu einer Manifestation gegen den Krieg“ geworden ist.

Das Erscheinen des Bildbandes Anfang der achtziger Jahre kann zudem als Ehrung nach dem Tod von Richard Peter im Jahr 1977 gewertet werden und passt zu dem allgemeinen ansteigenden Interesse an der Fotografie und an bedeutenden Fotografen der DDR.

In der Öffentlichkeit war Richard Peter vor allem Bildchronist der zerstörten Stadt Dresden, wie ein Artikel zur Gedächtnisausstellung im Foyer des Filmtheaters Prager Straße 1980 belegt: „Bevor Richard Peter durch seine Aufnahmen vom zerstörten Dresden den Ruf eines engagierten Dokumentaristen erhielt, lag schon ein langer arbeitsreicher Weg hinter ihm.“⁴⁰⁷ Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre zeichnete sich ein verstärktes Interesse an der Gattung Fotografie ab. Der gestiegenen Beachtung dieser Kunstgattung wurde in Ausstellungen und

⁴⁰⁶ Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, 1980, o. S. [Klappentext]. Weitere Zitate ebenda.

⁴⁰⁷ Preißler: Bilder der Zerstörung und Poesie mahnen. In: Sächsisches Tageblatt vom 29.7.1980.

Publikationen Rechnung getragen. Anhand von zwei Ausstellungen im Jahr 1985 sollen die unterschiedlichen Verwendungsweisen der Bilder Richard Peters aufgezeigt werden.

Die Kunstaussstellung *Dresden. Bekenntnis und Verpflichtung* der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden wurde vom 5. Februar bis 8. Mai 1985 im Albertinum aus Anlass des 40. Jahrestages der Zerstörung Dresdens und der Befreiung vom Faschismus gezeigt. Herbert Goldhammer, der Stellvertreter des Generaldirektors der Kunstsammlungen, schrieb in der Einführung zur Ausstellung: „Zu bewältigen war das dialektische Problem, in einer Kunstaussstellung Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einer traditionsreichen Kunststadt, Ursachen für Sterben und Erblühen einer weltbekannten Metropole des Kunstlebens sichtbar zu machen.“⁴⁰⁸ Das Gesicht der Ausstellung prägten Objekte der bildenden Kunst, wie Malerei, Grafik und Plastik. Fotografien und dokumentarisches Material vervollständigten das Geschichtsbild. Von Richard Peter wurden Fotoarbeiten in die Abschnitte *13. Februar 1945. Die zerstörte Stadt* und *Befreiung und Neubeginn* integriert. Der Ausstellungsteil zum 13. Februar 1945, im dem „der Besucher vom zentralen Anliegen des Ausstellung aufgerüttelt [wird]: die zornige Anklage des Verbrechens vom 13. Februar 1945“⁴⁰⁹, enthielt besonders viele Arbeiten von Wilhelm Rudolph und Richard Peter. Neben den 13 Aufnahmen von Peter waren auch Fotografien von Walter Hahn, Edmund Kesting und Willy Pritsche⁴¹⁰ zu sehen. „Der Schmerz und die Trauer um die Stadt und ihre Toten, das menschliche Leid, die Ängste, der Kampf ums Überleben und die Hoffnung aufs Überleben prägen diesen dritten Abschnitt der ‚Dresdener Apokalypse‘...“⁴¹¹ Ausstellung wie Katalog bedienten das offizielle Geschichtsbild der DDR. Zudem hatte die Präsentation in der Stadt Dresden einen wichtigen politischen Stellenwert, indem der Oberbürgermeister Gerhard Schill für Kataloggeleitwort und Eröffnungsansprache gewonnen werden konnte. Schill formulierte in seiner Ansprache folgendes:

⁴⁰⁸ Goldhammer: Die Ausstellung. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.): Dresden. Bekenntnis und Verpflichtung, 1985, S. 9–11, hier S. 9.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 10.

⁴¹⁰ Willy Pritsche (1911–1997) eröffnete nach dem Krieg ein Foto-Atelier in Dresden. Auf Vermittlung von Richard Peter arbeitete der gelernte Fotograf nebenher als Bildberichterstatter für die Zeitschrift *Zeit im Bild*.

⁴¹¹ Goldhammer: Die Ausstellung. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.): Dresden. Bekenntnis und Verpflichtung, 1985, S. 9–11, hier S. 10.

Noch 40 Jahre danach [...] sind der Name der Stadt und das Datum ihrer barbarischen Zerstörung durch anglo-amerikanische Bomber im Bewusstsein der Menschen nicht nur unseres Landes lebendig als Symbol für die Unmenschlichkeit des imperialistischen Krieges. [...] Die Trauer um das Verlorene müsse Aufforderung sein, durch einen starken Sozialismus den Frieden zu schützen.⁴¹²

Während diese Ausstellung im Albertinum einen Teil der staatlichen Gedenkinszenierung zum 40. Jahrestag der Zerstörung darstellte, war eine andere ...oder Dresden im kirchlichen Umfeld entstanden. Von Richard Peter wurden auch hier zahlreiche Fotografien verwendet, denn von „seinen Bildern gingen wesentliche Anregungen für die Ausstellung aus.“⁴¹³ Die Fotografien, darunter mehrere Amateurbilder aus Privatbesitz, Dokumente, Texte dokumentierten die Stadt vor, während und nach der Zerstörung sowie den Alltag – die Anpassung an den totalitären nationalsozialistischen Staat – aber auch die Hoffnung und das neue Bild Dresdens. „Die seit 1949 geprägte, lange Zeit vorherrschende Bildtradition wurde 1985 [...] erstmals durch die Ausstellung ‚...oder Dresden‘ in der Kreuzkirche durchbrochen, die die Brücke von der Erinnerung an die Opferrolle der Stadt und ihrer Bürger zu ihrer eigenen Schuld und Verantwortung zu schlagen versuchte.“⁴¹⁴

Das Anliegen der jungen katholischen und evangelischen Christen, die in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgemeinschaft Frieden bei den drei Dresdner Kirchenbezirken die Ausstellung vorbereiteten, war Frieden und Versöhnung, aber auch Erinnerung und Beschäftigung mit der Vergangenheit. Sie wollten das Nachdenken in Gang setzen. Dazu wurden zahlreiche Aufnahmen des Bildbandes benutzt, wie zum Beispiel die Rathausuhr, das Residenzkaufhaus, die Oper – Innen, Ammonstrasse/Ecke Falkenstraße, Suchmeldungen am Wohnhaus Winckelmannstraße, Luftschutzwart, Johanneskirche oder Trümmerfrauen an einer Lore. Die Aufnahmen Richard Peters bedienen somit beide politische Linien, sind also in diesem Sinne nicht eindeutig.

⁴¹² Zitiert nach Großmann: Mahnende Aufforderung, den Frieden zu bewahren. In: Sächsische Zeitung vom 6.2.1985.

⁴¹³ Werner: ...oder Dresden, 1987, S. 3. Aus der Deutschen Fotothek kamen generell zahlreiche Aufnahmen, aber die Namen der Fotografen wurden im Bildnachweis nicht genannt.

⁴¹⁴ Haase, Jersch-Wenzel und Simon (Hrsg.): Die Erinnerung hat ein Gesicht, 1998, S. 16.

Eine ganz andere Art der Rezeption stellt die Verwendung von Fotografien Peters für das Erstellen von Kunstwerken anderer Künstler dar.⁴¹⁵ Jürgen Schieferdecker benutzte die Fotografie der Suchmeldungen am Wohnhaus Winckelmannstraße von Peter als Hintergrund für seine 1982/1983 entstandene Assemblage *Dresdener Menetekel* (Abb. 104).⁴¹⁶ Schieferdecker stellte der internationalen Hochrüstung⁴¹⁷ sein unheil drohendes Zeichen von Dresdens Untergang 1945 entgegen: Die Assemblage beschwört die Zerstörung der Stadt und verweist zugleich auf die neuen Gefahren durch atomare Vernichtung. In seinem Beitrag zur Zivilisationskritik vereinen sich disparate Materialien und Techniken: Eine Fotografie mit Mauerinschriften, Ölmalerei mit deutlicher, politischer Aussage sowie Objekte des Malerhandwerks, alles in einer Art Materialcollage geordnet.

Wolfgang Petrovsky und Frank Voigt⁴¹⁸ verwendeten in der Grafikmappe *Fastnacht und Aschermittwoch* gefundene Dokumente oder Fotografien als Gestaltungselemente (Abb. 105). Die Gemeinschaftsarbeit enthält acht Siebdruck-Blätter (1983). Für Blatt 1 *Fastnacht und Aschermittwoch* verwerteten die beiden Künstler Peters Blick vom Rathausturm nach Norden seitenverkehrt und mit einer negativen Wiedergabe der Tonwerte als Untergrund. Darüber montierten sie ein historisches Foto vom Kinderfasching jener Zeit, welches wiederum mit einer Anweisung zur Selbsthilfe im Bombenkrieg überdruckt wurde. „Aus dem oberen schwarzen abschließenden Balken bewegt sich zähflüssig aber bedrohlich schwarze Farbe ins Bild, eine fast surreale Sentenz, als sollte das zerstörte Dresden noch einmal ausgelöscht werden.“⁴¹⁹ Für Blatt 7 *Entwarnung* benutzten sie den Blick vom Rathausturm nach Norden erneut, diesmal seitenrichtig. Über die Fotografie druckten sie als zusätzliche Bildschicht ein graues Kreuz und darüber ein Zeitdiagramm des Sirensensignals Entwarnung. In das Blatt 8 *Lebenszeichen* integrierten die beiden Künstler Ausschnitte aus der Fotografie der Suchmeldungen am Wohnhaus Winckelmannstraße. Christoph

⁴¹⁵ Neben den zwei genannten Beispielen verwendeten auch andere Künstler Fotografien von Richard Peter, so zum Beispiel Andreas Küchler in der Mappe *Der zukünftige Krieg* (10 Offsetlithografien, 1986) für das Blatt 5 *Mahnung* das Bild der sog. Mutter, für das Blatt 6 *Zerstört* die Aufnahme in der Skulpturensammlung.

⁴¹⁶ Das Kunstwerk von Jürgen Schieferdecker (geb. 23.11.1937) befindet sich im Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister.

⁴¹⁷ Die Sowjetunion begann u. a. 1976 ihre Mittelstreckraketen zu modernisieren, darauf hin fasste 1979 die NATO einen Doppelbeschluss. Vgl. Pötzsch: *Deutsche Geschichte*, 1998, S. 194 ff.

⁴¹⁸ Ab 1982 arbeiteten Wolfgang Petrovsky (geb. 1947) und Frank Voigt (geb. 1946) zeitweilig zusammen und gestalteten Postkarten, Grafik oder Tafelbilder.

⁴¹⁹ Staatlicher Kunsthandel der DDR (Hrsg.): Wolfgang Petrovsky, 1985, S. 7.

Tannert schrieb im Textblatt zur Mappe, dass Petrovsky und Voigt „den Alltag zwischen der Machtergreifung der Faschisten und dem vorhersehbaren Zusammenbruch des Regimes, einschließlich der Zerstörung Dresdens am Faschingsdienstag, dem 13. Februar 1945, einem der sinnlosesten Kriegsoffer, zum Ausgangspunkt künstlerischer Reflexion“⁴²⁰ gemacht hätten. Die Grafikmappe ist ein „Appell an kritisches Bewußtsein“⁴²¹ und gegen das Vergessen sowie ein Versuch, den Betrachter zu aktivieren. Die an sich uneindeutigen Fotografien inspirierten demnach verschiedene Künstler zur gestalterischen Auseinandersetzung, um den Aufnahmen eine eindeutige Aussage zu geben: Bildende Kunst als Konkretisierung der Fotos.

Der *Fotokino*verlag Leipzig plante für das Jahr 1991 eine dritte, völlig neu bearbeitete Auflage, die aber nie zustande kam, da der Verlag aufgelöst wurde.⁴²² Die Neukonzeption sah ein Vorwort von Ingo Zimmermann mit dem Titel *An Dresden denken* vor. Nach einer Biografie Richard Peters sollten zwar 102 am Original orientierte Aufnahmen folgen, aber es waren sowohl Abweichungen in der Bildauswahl als auch in der Bildfolge beabsichtigt, zudem sollten den meisten Aufnahmen Bildtexte zugeordnet werden. Ähnlich der zweiten Ausgabe sah man vor, den Aufbaubildern Stadtansichten aus den fünfziger bis siebziger Jahren nachzustellen. Diese doch erheblichen Unterschiede zwischen dem Original und dieser Auflage sind anhand des geplanten Registers und der Bildtexte ersichtlich.

Im Zusammenhang mit der deutschen Wiedervereinigung fand vor allem in den neuen Bundesländern eine erneute Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg statt, der Charakter der Gedenkveranstaltungen in Dresden änderte sich. „In diesem Kontext wurde die *Chiffre Dresden* seit 1990 verstärkt politisch aufgegriffen und Dresden mit dem 50. Jahrestag der Zerstörung 1995 endgültig als gesamtdeutscher Gedenkort bestätigt.“⁴²³ Allerdings stellte kaum jemand die Art der kollektiven Erinnerung in Frage, nach wie vor gilt Dresden als einzigartige und unschuldige

⁴²⁰ Tannert: Begleittext zur Mappe mit Original-Grafiken zum Thema „Fastnacht und Aschermittwoch“ von Wolfgang Petrovsky und Frank Voigt, 1985.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Für die Hinweise zur geplanten Neuauflage danke ich Wolfgang Peter. Im Jahr 1991, dem Zusammenbruch der ostdeutschen ökonomischen und politischen Struktur folgend, wurde der Fotokinoverlag geschlossen. 1992 wurde der Verlag verkauft. Der neue Eigentümer hatte kein Interesse, „Fotokino“-Bücher herauszubringen. Vgl. dazu Jacob (Ed.): *Recollecting a Culture*, 1998.

⁴²³ Neutzner: Vom Anklagen zum Erinnern. In: Reinhard, Neutzner, Hesse (Hrsg.): *Das rote Leuchten*, 2005, S. 128–163, hier S. 162.

Stadt, die sinnlos am Ende des Krieges zerstört worden war. In dieses Bild passt der Bildband auch heute noch. Er ist längst Teil dieses Bildes geworden.

Im Jahr 1995 wurde er aus Anlass des 100. Geburtstages von Richard Peter vom Fliegenkopf Verlag Halle/S.⁴²⁴ in einer Stückzahl von 5000 neu aufgelegt. Die neue Ausgabe setzt anstelle des kommentarlos gestrichenen Gedichtes von Max Zimmering eine kurze Einleitung von Bernd Erhard Fischer mit dem Titel *Die Ästhetik des Schreckens*. Darin beschreibt er die fotografische Arbeit Richard Peters. Er habe das „Unfassbare, das Entsetzliche“⁴²⁵ schonungslos aufgenommen. Peter sei wie besessen durch die Trümmerwüste gelaufen, „getrieben nur von dem Impuls, Bilder einzufangen, Bilder, die dem banalen Entsetzen eine Form geben und es ausdrückbar machen.“ In seinen Fotografien berichte er vom Wahnsinn des Krieges und führe diesen der Welt vor Augen. Für Fischer liege der Grund für den Erfolg des Bildbandes in eben jener „Ästhetik des Schreckens“. Das Buch sei auch heute noch unverzichtbar, da Kriege unvermindert anhielten und sich „die Fotografie als wirksames Werkzeug gegen das Vergessen“ erwiesen habe.

Im Anschluss an den Fotoblock folgt ein Gemeinschaftstext von Werner Wurst und Matthias Griebel mit biografischen Daten zu Richard Peter, geschichtlichem Hintergrund und Hinweisen zu den vorangegangenen Ausgaben, der nur geringfügige Unterschiede zu dem Text in der zweiten Ausgabe aufweist. Der *Aufruf des Ständigen Komitees des Weltfriedenskongresses* wurde dagegen nicht wieder abgedruckt. Sowohl typografisch als auch in der Gestaltung hielt man sich bei der neuesten Ausgabe eng an das Vorbild von 1950.⁴²⁶ Nur minimale, deutlich weniger Abweichungen vom originalen Bildausschnitt als in der zweiten Ausgabe sind erkennbar.

Der Mythos – Dresden als einzigartige, unschuldige Stadt – findet seinen Niederschlag in den jährlichen Feierlichkeiten zum 13. Februar in Dresden. In diesem Zusammenhang werden bis heute zum Teil heftige Diskussionen über die Zahl der Toten und weitere strittige Themen geführt. Die Zerstörung anderer prominenter

⁴²⁴ Der Fliegenkopf Verlag sieht die Schwerpunkte seiner verlegerischen Tätigkeit in den Regionen Sachsen-Anhalt, Sachsen und Thüringen auf den Gebieten der Landesgeschichte, Kulturgeschichte, Kunst- und Architekturgeschichte, Denkmalpflege und Fotografie.

⁴²⁵ Fischer: *Die Ästhetik des Schreckens*. In: Peter: *Dresden – eine Kamera klagt an*, o. J. (1995), o. S. Weitere Zitate ebenda.

⁴²⁶ Die einzige Abänderung betrifft die Bildunterschrift: Die vierte wiederhergestellte Elbbrücke, die Augustusbrücke, die in den vorangegangenen Ausgaben lautete: Die vierte wiederhergestellte Elbbrücke, die Georgij-Dimitroff-Brücke.

Städte wie Köln, Berlin oder Hamburg wird zwar in Reportagen über den Bombenkrieg in Deutschland immer wieder beschrieben und bebildert, sie scheint aber im öffentlichen Bewusstsein keine große Rolle mehr zu spielen. Es entsteht der Eindruck, dass Dresden die einzige deutsche Stadt ist, in der die Erinnerung an die Zerstörung so stark wach gehalten wurde, so aktuell und präsent ist.

Gerade an den Jahrestagen der Zerstörung zeigt sich in Dresden der unterschiedliche Umgang mit dem Ereignis. Es finden Gedenkveranstaltungen statt, Gottesdienste, die Zeichen des Friedens und der Versöhnung setzen wollen, kulturelle Veranstaltungen wie Ausstellungen oder Konzerte, und auch immer wieder Demonstrationen von rechtsextremen Gruppierungen. Und so wird die Erinnerung seit 1945 kontinuierlich für unterschiedliche politische Ziele genutzt. Dafür werden immer wieder geschichtliche Fakten manipuliert, vom historischen Kontext isoliert und verzerrend bewertet. Seit der Wiedervereinigung nutzen rechte Gruppen die Bombardierung Dresdens, um das Leid des deutschen Volkes im Zweiten Weltkrieg zu betonen und für ihre propagandistischen Zwecke zu verwerten. Die Fotografien von Richard Peter tauchen bei allen Gruppierungen auf und werden entsprechend der jeweiligen weltanschaulichen Gesinnung eingesetzt.

Im Februar 2005, zum 60. Jahrestag der Zerstörung, erschienen in allen wichtigen deutschen Zeitungen Artikel über die Bombardierungen Dresdens. Die Abhandlungen wurden mit zahlreichen Abbildungen unterlegt, häufig mit Trümmerbildern von Richard Peter und den Leichenverbrennungen auf dem Dresdner Altmarkt, dokumentiert von Walter Hahn. Die Namen der Fotografen werden jedoch so gut wie nie genannt, neben den Abbildungen finden sich lediglich die Kürzel der Presse- oder Bildagenturen.

In der Frankfurter Rundschau vom 12.2.2005 sind zwei Seiten den Bombenangriffen auf Dresden am 13. und 14. Februar 1945 gewidmet. Vier Dresdner erinnern sich in Tagebucheinträgen an diese Angriffe. Mit dem Artikel *Bomben auf Städte* wird die Zerstörung historisch in das Geschehen eines ganzen Jahrhunderts eingeordnet, ein weiterer Artikel widmet sich dem Gedenken an die Opfer. Illustriert werden diese Ausführungen durch mehrere Trümmerlandschaften und Aufnahmen vom Leben in ihnen. Von Richard Peter wurde zum einen die Aufnahme des gestürzten Martin Luther vor der zerstörten Frauenkirche verwendet und zum anderen seine bekannteste Fotografie, die folgende Bildunterschrift erhielt: „Ein Bild, untrennbar

verbunden mit der Zerstörung einer Stadt: Der Blick vom Dresdner Rathausturm nach Süden⁴²⁷ Diese Abbildung nimmt einen Großteil der zweiten Seite ein.

Auf Seite 1 des Handelsblattes vom 14.2.2005 sind unter der Überschrift *Dresden gedenkt der Opfer* zwei Bilder abgedruckt: Ein aktuelles Bild von der Kranzniederlegung auf dem Dresdner Heidefriedhof und der Blick vom Rathausturm nach Süden von Richard Peter.⁴²⁸ Diese beiden Abbildungen verweisen auf weitere Ausführungen im Handelsblatt, die sich unter der Überschrift *Dresden setzt Zeichen gegen rechts* mit der Vereinnahmung der Trauer durch Neonazis in Dresden und mit der politischen Debatte um einen NPD-Verbotsantrag auseinandersetzt.

Auch die Financial Times widmet sich in ihrer Ausgabe vom 14.2.2005 dem Gedenken an die Bombardierung der Stadt Dresden. Hauptthema sind der Aufmarsch und die Inszenierungen der Rechtsextremen an diesem Tag. Neben dem ausführlichen Artikel *Auf Rattenfang* werden in einer Spalte auf der rechten Seite unter der Überschrift *Die Zerstörung Dresdens* mit knappen Texten zu den Schlagworten *Angriff, Kulturbuchburg, Trümmerfeld, Symbol, Blickfang* und *Gedenken* Fakten aufgeführt. Fünf kleine Bilder veranschaulichen die Themen.⁴²⁹ Der Blick vom Rathausturm nach Süden⁴³⁰ ist den Anmerkungen *Trümmerfeld* zugeordnet und die Aufnahme mit Luther vor der Frauenkirche dem Begriff *Symbol*.

Die Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12.2.2005 vereint unter der Überschrift *Vor sechzig Jahren – Die Zerstörung Dresdens* auf zwei Seiten Beiträge zum Verhältnis der Briten zum 13. Februar, zum Thema Versöhnung sowie die Erinnerungen eines Dresdners. Der Blick vom Rathausturm nach Norden von Richard Peter mit der Bildunterschrift *Die zerstörte Altstadt im Mai 1945*⁴³¹ illustriert neben einem Bild mit den Leichenverbrennungen auf dem Altmarkt von Walter Hahn die Artikel.

⁴²⁷ Fetscher [u. a.]: Tagebuch 13.2.1945. In: Frankfurter Rundschau vom 12.2.2005.

⁴²⁸ Vgl. Steinbeis [u. a.]: Dresden setzt Zeichen gegen Rechts. In: Handelsblatt vom 14.2.2005. Die Bildunterschrift für das Foto, welches an allen vier Rändern stark beschnitten wurde, lautet: „Das historische Bild rechts zeigt den Blick auf die zerstörte Stadt vom Turm des Stadthauses aus.“

⁴²⁹ Vgl. [keine Autorenangabe]: Auf Rattenfang. In: Financial Times vom 14.2.2005. Es handelt sich hierbei um zwei Aufnahmen von Peter, zwei von Walter Hahn und einer, bei der der Fotograf nicht ermittelt werden konnte.

⁴³⁰ Die Aufnahme wurde oben und unten beschnitten, so dass sich ein Querformat ergibt.

⁴³¹ Vgl. Burger [u. a.]: Vor sechzig Jahren – die Zerstörung Dresdens. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12.2.2005. Bei der Fotografie wurden die linke und die rechte Seite beschnitten, so dass ein extremes Hochformat entstand. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung widmete zusätzlich weitere Seiten diesem Thema.

Auch der Münchner Merkur vom 11.2.2005 bildet den Blick vom Rathausturm nach Süden von Peter ab. Die stark beschnittene Abbildung wird einer zeitgenössischen Variante des Bildthemas mit folgender Bildunterschrift gegenüber gestellt: „Die Sandsteinfigur ‚Güte‘ am Dresdner Rathausturm hat die Angriffe überdauert. Nicht so die umliegende Innenstadt – oben ein Blick 1945 auf die Ruinen. 60 Jahre später (unten) herrscht triste Ödnis vor.“⁴³² Neben dem Artikel *Operation Donnerschlag war Präzisionsarbeit* und einer Chronik der Luftangriffe in Deutschland dominiert ein Interview mit dem Berliner Historiker Jörg Friedrich über Dresden die Reportage.

In den oben genannten Zeitungsartikeln bemühen sich die Autoren um die historische Einordnung der Bombardierung Dresdens und erinnern an die Zerstörung, um dann auf rechtsextremes Gedankengut hinzuweisen und sich damit auch gegen rechte Tendenzen abzugrenzen. Wie man an diesen Beispielen erschen kann, konzentriert sich das Medieninteresse darauf, diese Beiträge durch historische Fotografien aufzuwerten. Zunächst bekannt und später berühmt wurden diese Aufnahmen, gerade weil sie über den Rahmen des erfolgreichen Bildbandes *Dresden – eine Kamera klagt an* hinaus eine Eigenwertigkeit besitzen.

Die Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg findet bis heute kontinuierlich statt. Die im November 2002 erschienene Publikation *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940–1945* von Jörg Friedrich löste eine neue Debatte über den Zweiten Weltkrieg aus. Für dieses Thema war die Bevölkerung bereits durch das Erscheinen der Novelle *Krebstanz* von Günter Grass⁴³³ und die ZDF-Sendung bzw. die Spiegel-Reportage zum Thema Vertreibung⁴³⁴ sensibilisiert. Ähnliche Diskussionen beschäftigten die deutsche Öffentlichkeit auch schon Ende der neunziger Jahre im Anschluss an die Züricher Poetikvorlesungen von W. G. Sebald im Herbst 1997 und den daraus hervorgegangenen Essay *Luftkrieg und Literatur*.⁴³⁵

⁴³² Vgl. Walter: Blickpunkte: Dresden im Feuersturm 1945. In: Münchner Merkur vom 11.2.2005. Die zeitgenössische Aufnahme stammt von M. Rietschel.

⁴³³ Das Buch über den Untergang des Flüchtlingsschiffes Wilhelm Gustloff im Januar 1945 behandelt die Erlebnisse von Flucht und Vertreibung aus den historischen deutschen Ostgebieten und erschien im Februar 2002. Marcel Reich-Ranicki lobte z. B. die Novelle in seiner ZDF-Sendung *Reich-Ranicki Solo* vom 5.2.2002.

⁴³⁴ ZDF-Serie *Die große Flucht*, ausgestrahlt im November 2002, Spiegel-Serie *Vertreibung* (Nr. 13/25.3.2002–16/15.4.2002).

⁴³⁵ Erweitert und korrigiert erschienen sie 1999 unter dem Titel *Luftkrieg und Literatur*. Eine Zusammenstellung der wichtigsten Positionen der Debatte findet sich in Hage, Moritz und Winkels (Hrsg.): *Deutsche Literatur 1998, 1999*. Diese Debatte fokussierte die literarische Verarbeitung des Bombenkrieges in Deutschland.

Doch während in der Öffentlichkeit Mahnmale errichtet wurden, die bis heute an den Bombenkrieg und seine Opfer erinnern, hat die Geschichtswissenschaft das Thema weitgehend gemieden. Hauptsächlich wohl deshalb, weil man sich nicht dem Verdacht aussetzen wollte, deutsches Leid mit deutscher Schuld verrechnen zu wollen. Die Publikation von Jörg Friedrich *Der Brand* erhielt für ein Buch mit historischer Thematik ein erstaunliches Medienecho, weil es erstmalig den Bombenkrieg und die Leiden der deutschen Zivilbevölkerung thematisiert.⁴³⁶ Dem von seiner wissenschaftlichen Essenz und Methodik eher fragwürdigen Werk des Berliner Autors ist bereits mehrfach widersprochen worden.⁴³⁷ Kritik erhielt das Werk besonders durch Hans-Ulrich Wehler, der die Sprache Friedrichs bemängelt und die fehlende Einbettung der Ereignisse in einen totalen Krieg. Man muss Jörg Friedrich aber zu gute halten, dass er mit seiner Publikation die wissenschaftliche und öffentliche Diskussion belebt hat. Die zeitlich folgenden ZDF-, Geo- und Spiegel-Themen⁴³⁸ zur Vertreibung der Zivilbevölkerung während des Zweiten Weltkrieges und zum Bombenkrieg reflektieren das starke Medieninteresse. Dabei fällt auf, dass vor allem der Blick vom Rathausturm nach Süden immer wieder als Abbildung verwendet wird. Der Spiegel zog zum Beispiel die Aufnahme zur Illustration seines Artikels *Auferstanden aus Ruinen* über die Weihe der wieder aufgebauten Frauenkirche heran.⁴³⁹ Jörg Rehder vom Leser-Service des Spiegels antwortete auf eine im Zusammenhang mit dieser Dissertation gestellten Anfrage, warum das Foto mit dem Blick vom Rathausturm in Dresden so prädestiniert ist, den Bombenkrieg zu illustrieren, folgendermaßen:

Es ist ein Symbolbild für den Bombenkrieg und das unglaubliche Ausmaß der Zerstörung. Der augenscheinliche Kontrast zwischen dem friedlichen Engel und den Ruinen hebt dieses Foto unter vielen anderen, die nur die Zerstörung dokumentieren, heraus.⁴⁴⁰

⁴³⁶ Vgl. Reinhard und Wittmann: Wer Wind sät, erntet Feuersturm. In: Sächsische Zeitung vom 26.11.2002.

⁴³⁷ Vgl. Kettenacker (Hrsg.): Ein Volk von Opfern?, 2003.

⁴³⁸ Vgl. ZDF-Dokumentation *Der Bombenkrieg* ausgestrahlt am 4.2.2003; Spiegel-Serie *Der Bombenkrieg gegen die Deutschen* (Nr. 2/6.1.2003–5/27.1.2003) sowie entsprechendes Spiegel-Spezial; Geo *Verbrechen gegen die Deutschen?* vom 2.2.2003.

⁴³⁹ Vgl. Spiegel 43/2005 vom 24.10.2005, S. 140–147. Dieses Bildthema verwendete der Spiegel auch als Auftakt für die Serie *Der Bombenkrieg gegen die Deutschen* für sein Titelbild, jedoch in einer Aufnahme Walter Hahns. Vgl. Spiegel 2/2003 vom 6.1.2003.

⁴⁴⁰ Rehder, E-Mail vom 17.3.2006. Zur Thematik der angeblichen Engelsfigur siehe Kapitel 3.5.1 Eine Skulptur klagt an.

Auch die Initiatoren der Aktion *10.000 Kerzen für Dresden – ein Bild geht um die Welt* benutzten 2005 den Blick vom Rathausturm nach Süden (Abb. 106). In diesem Fall montierten die Veranstalter die bekannte historische Fotografie mit dem Bild einer brennenden Kerze und verbanden somit zwei Varianten der Erinnerung: Die Visuelle und das stille Andenken.⁴⁴¹ Sie warben mit der Aufnahme für ein stilles Gedenken an die Bombenopfer auf dem Dresdner Theaterplatz am 13. Februar 2005, bei dem aus tausenden Kerzen zusammengesetzt wiederum das Bild einer Kerze als Zeichen des Friedens entstehen sollte. Diese Aktion sollte zudem ein Gegengewicht zu den von den Medien verbreiteten Bildern von Auftritten der Rechtsextremen bilden.

Peters Blick vom Rathausturm nach Süden über die Dresdner Trümmerwüste ging genauso wie die gestellten Fotografien des Fahneschwenkenden Rotarmisten auf dem Dach des Berliner Reichstages von Jewgeni Chaldej⁴⁴² und der amerikanischen Marines, die das Sternenhäuser über Iwo Jima aufrichten, von Joe Rosenthal⁴⁴³ um die Welt. Alle drei Aufnahmen gehören zu den am häufigsten gedruckten Fotografien des Zweiten Weltkriegs. Hermann Arnhold konstatierte: „Diese symbolisch aufgeladenen Bilder mit internationalem Wiedererkennungswert bilden einen Teil unseres kollektiven Gedächtnisses.“⁴⁴⁴ Eine mehrmalige Publizierung lässt Fotografien zu politischen Zeitsymbolen werden, die typische Geschehen komprimieren und so geschichtlich Bedeutungsvolles bewahren. Auf diese Weise hat nicht das Bild allein, sondern vor allem seine wiederholte Verwendung einen bestimmenden Einfluss auf seine Wirkung. In ihrer verdichteten, reduzierten und konzentrierten Bildsprache setzt die Aufnahme von Richard Peter einen analysierenden und um das Historische wissenden Rezipienten voraus. Gleichwohl kann sie als Illustration einem rein kommerziellen Bildgebrauch dienen. Diese ‚Ikone‘ der Fotografiegeschichte ist zudem mehrdeutig, jeder kann sie für seine Belange

⁴⁴¹ Bereit zum 50. Jahrestag der Zerstörung 1995 wurde ein Kerzenbild als Beitrag zu den Gedenkfeierlichkeiten verwendet. Gerhard Richters Reproduktion des Ölgemäldes *Zwei Kerzen* (1982) hing am Baugerüst der Kunstakademie auf der Brühlschen Terrasse.

⁴⁴² Jewgeni Chaldej (1917–1997) war Fotoreporter für die *Pravda* und die Agentur TASS. Der Autodidakt begleitete den Zweiten Weltkrieg mit der Kamera seit dem 22.6.1941 und fotografierte bei der Potsdamer Konferenz 1945 und bei den Nürnberger Prozessen 1946. Eine Beschreibung der Entstehungsgeschichte der Aufnahme findet sich in Volland und Krimmer (Hrsg.): Von Moskau nach Berlin, 1999, S. 64.

⁴⁴³ Der US-amerikanische Fotograf Joe Rosenthal (1911–2006) arbeitete während des Zweiten Weltkrieges für die Agentur *Associated Press* und begleitet in deren Auftrag die Kampfhandlungen im pazifischen Raum.

⁴⁴⁴ Arnhold: Einführung. In: Ders. (Hrsg.): 1945 – im Blick der Fotografie, 2005, S. 6–8, hier S. 6.

verwenden, wie wir gesehen haben. Sie hat ihre Kraft gerade dadurch gewonnen, dass Peter eine Fotografie gelang, die nicht nur historisch und politisch aktuell war, sondern zeitlos ist.

Doch was macht diesen unpräventösen Bildband so bedeutsam, wie erklärt sich das bis heute anhaltende Interesse? Der wichtigste Grund ist die jahrzehntelange erfolgreiche politisch motivierte Propaganda, in der der Bildband ein Puzzleteil darstellt. Schon direkt nach der Zerstörung Dresdens startete am 15. Februar 1945 eine in der Geschichte bemerkenswerte Kampagne.⁴⁴⁵ Es gelang der nationalsozialistischen Propaganda innerhalb weniger Wochen, Dresden zu einem Symbol einer unmoralischen alliierten Bomberoffensive zu stilisieren. Dabei wurde der Mythos Dresdens als Kunst- und Kulturstadt benutzt, um die weit reichende Vernichtung von Menschenleben und Architektur innerhalb kürzester Zeit anzuprangern. „Dresden erschien als *einzigartige* und *unschuldige* Stadt, die *plötzlich* und *sinnlos* eine in ihren Auswirkungen ebenso *einzigartige* Zerstörung erfahren hatte.“⁴⁴⁶

Die Publikation *Dresden – eine Kamera klagt an* ist Ausdruck dieser politischen Kampagne und muss deshalb vor diesem Hintergrund betrachtet werden. Dresden wird gleich zu Beginn des Buches durch die wenigen Aufnahmen der unzerstörten Stadt als glanzvolle Kunststadt präsentiert, der Betrachter sieht danach eine große Menge Trümmer, die Aufnahmen der Leichenverbrennungen auf dem Altmarkt und der Mumien in den verschütteten Kellern sowie die ‚Umsiedler‘ nach Kriegsende. Im letzten Drittel des Buches wird der Aufbau der Stadt als kollektive Anstrengung vorgeführt.

Aber auch die besondere Verbundenheit der Dresdner mit ihrer Stadt begründet das lang anhaltende Interesse an dem Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an*. Eine entscheidende Rolle für den Erfolg und die nachhaltige Rezeption des Fotobildbandes spielt überdies die besondere Wirkung der Aufnahmen. Die Fotografien zeigen auf eindringliche Weise die Auswirkungen des Krieges und entbehren dennoch nicht einer gewissen ästhetischen Faszination. Es sind Aufnahmen jenseits des rein Dokumentarischen. Die Schönheit der Elbmetropole war selbst nach der

⁴⁴⁵ Vgl. zu dieser Thematik die beiden Aufsätze von Matthias Neutzner: Vom Alltäglichen zum Exemplarischen, S. 110–127, sowie Vom Anklagen zum Erinnern, S. 128–163. In: Reinhard, Neutzner und Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005.

⁴⁴⁶ Neutzner: Vom Alltäglichen zum Exemplarischen. In: Reinhard, Neutzner und Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 110–127, hier S. 126.

Zerstörung noch sichtbar in dem Wenigen, was noch erhalten geblieben war. Die folgende Aussage: „Selbst die Trümmer in Dresden sind schöner als in anderen zerbombten Städten.“⁴⁴⁷ zeigt diese Stadtverliebtheit. Ebenso kann der geschickt gewählte Titel des Buches als ‚Verkaufsargument‘ angeführt werden. Die scheinbar objektive Anklage der Kamera an andere Länder und deren Armeen, die Dresden zerstörten, kommt offensichtlich gut bei den Käufern an. Der Bildband wurde und wird vor allem von Dresdnern und jenen Menschen, die sich mit der Stadt besonders verbunden fühlen, gekauft.

⁴⁴⁷ Seydewitz: Es hat sich gelohnt zu leben, Bd.2, 1978, S. 98. Seydewitz berichtet, dass er sich diesen Satz eines Dresdners gemerkt hätte und Hermann Matern meinte: „an dieser Behauptung sei schon was Wahres.“ S. 98.

5 Zusammenfassung

Richard Peters Bildband „hat von seiner aufrüttelnden Mahnung zur Erhaltung des Friedens nichts verloren und wird in unvergänglicher Aktualität auch kommenden Generationen die zerstörenden Gewalten eines Krieges vor Augen führen. Damit ist das große zeitlose Anliegen des Autors erfüllt.“⁴⁴⁸

Diese 1987 von Werner Wurst formulierte Wertschätzung von Peters Buch scheint sich durch mehrere Neuauflagen sowie durch die anhaltende Rezeption einzelner Aufnahmen zu bestätigen, doch hat die nähere Betrachtung der Entstehungsgeschichte gezeigt, dass der Bildband in seiner Anlage gerade nicht zeitlos, sondern – wie auch Wursts eigener Interpretationsspielraum – eng an vorgegebene, zeitabhängige Bewertungsmuster gebunden ist. Es ist deutlich geworden, dass sich Peters, von Ulrich Domröse als positiv vermerkt, Bemühen um eine „Einordnung und [...] Bewertung des Geschehens“⁴⁴⁹ im Laufe des Produktionsprozesses verschoben hat, etwa entgegen der ursprünglichen Intention des Fotografen zugunsten einer stärkeren Gewichtung der Aufbaubilder.

Letztlich entscheidend für die Genese des Bildbandes war das Interesse des *Rates der Stadt Dresden* und des Oberbürgermeisters Walter Weidauer am Erscheinen. Die Druckgenehmigung des *Kulturellen Beirates für das Verlagswesen* in Berlin führte im Jahr 1950 zu einer erstmaligen Auflage von 50.000 Stück. Die Publikation wurde von der Verlagsleitung der *Dresdener Verlagsgesellschaft KG* als ‚Propaganda- und Friedensmittel‘ betrachtet und steht damit gleichzeitig im Bezugsrahmen von Kaltem Krieg und Aufbau. Die Bildauswahl bedient das im Februar 1945 von den Nationalsozialisten etablierte Propagandaschema, demzufolge Dresden als ‚einzigartige‘ und ‚unschuldige‘ Stadt am Ende des Krieges ‚sinnlos‘ zerstört worden sei. Auch die den Dogmen der jungen DDR verpflichtete Publikation lastet die Zerstörung der Stadt – vor allem im einleitenden Gedicht Max Zimmerings – den Alliierten an, während der erfolgreiche Kampf gegen die Nationalsozialisten der ‚siegreichen sowjetischen Armee‘ zugeschrieben wird. Nun würde mit der Hilfe der Sowjetunion die Stadt neu aufgebaut, passend visualisiert mittels der abschließenden Bildfolge des Buches.

⁴⁴⁸ Wurst: Richard Peters, 1987, S. 64.

⁴⁴⁹ Domröse: Positionen künstlerischer Photographie. In: Ders. (Hrsg.): Positionen künstlerischer Photographie, 1997, S. 15.

Neben der politisch instrumentalisierten Anklage und Mahnung ist Peters Bildband auch als eine Hommage an seine Wahlheimat zu verstehen, die mit Glanz und Zerstörung die beiden prägendsten Facetten des Mythos Dresden gleichermaßen einschließt.

Im Vergleich mit Hermann Claasens *Gesang im Feuerofen. Köln – Überreste einer alten deutschen Stadt* konnte gezeigt werden, dass die Bewertung und Bedeutung der Bildbände nicht nur abhängig von der Qualität der Bilder und der Wahl der Bildmittel ist, sondern mindestens ebenso vom politischen Kontext, in dem diese Mittel verwendet werden. Beide Autoren zeigen die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges auf ähnlich eindringlich Weise, bieten aber zwei gesellschaftlich unterschiedliche Entwürfe zum Umgang mit der Katastrophe: Einerseits kollektiver Neuanfang für eine sozialistische Gesellschaft und andererseits Glaubensprüfung des christlichen Abendlandes und „Heimkehr in die großen Ordnungen der Schöpfung Gottes“⁴⁵⁰. Dementsprechend liegt das Hauptaugenmerk in Claasens Bildband auf der Abbildung von Kirchenruinen, die in einer Fronleichnamsprozession auf der inhaltlich zentralen Doppelseite des Buches als einzig belebter Szene kulminieren, während die Publikation von Richard Peter Bilder der unzerstörten Stadt, der Ruinen, der Menschen nach der Bombardierung und des Aufbaus vereint.

Im Gegensatz zu Claasens und anderen Trümmerbüchern ist Peters Publikation die einzige, die sich bis heute verkauft. Dies ist – neben den Besonderheiten der ausgeprägten Dresdner Erinnerungskultur – auf die künstlerische Qualität der Fotografien sowie auf die Komposition der Bildfolge zurückzuführen. Für die Wertschätzung des Bandes spielt zudem eine Rolle, dass anders als bei Claasen Aufnahmen der unzerstörten Stadt einbezogen wurden, wenngleich die wenigen Vorkriegsaufnahmen durch einen traditionellen Blick auf die Stadt gekennzeichnet sind, während Peter für die Dokumentation der zerstörten Stadt zu neuen Stilmitteln fand.

Für diese Aufnahmen wählte er ungewöhnliche Standorte, neue Blickwinkel, unkonventionelle Ausschnitte sowie die Reduktion auf abstrakte Formen; Situationen wurden von ihm fotografisch inszeniert und arrangiert. Peters künstlerische Stärke bestand darin, dass er zu einer einzigartigen und unverwechselbaren Bildsprache gefunden hat. Er hielt in seinen Aufnahmen nichts Überflüssiges fest, sondern integrierte assoziative Details; Poesie und Grauen liegen in seinem Schaffen eng

⁴⁵⁰ Hoyer: o. T. [Geleitwort]. In: Claasen: *Gesang im Feuerofen*, 1997, S. 9–14, hier S. 14.

beieinander. Viele Aufnahmen Peters kleiden die Ruinen der Stadt und das Leid der Zivilbevölkerung in eine ästhetisierende Form, was Wolfgang Kil als „malerische Dramatik der Bildkomposition“⁴⁵¹ beschreibt. Andere Fotografien dagegen geben die Situation erbarmungslos wieder, wie zum Beispiel die schonungslosen Bilder der Mumien in den geöffneten Luftschutzkellern. Nicht zuletzt ist es gerade diese Kontrastierung des Schrecklichen mit dessen ästhetischen Aspekten, die Aussage und Wirkung des Buches so verstärkt, dass es bei Weitem über eine schlichte Dokumentation der äußeren Nachkriegswirklichkeit hinausgeht.

Dennoch wurde mit dem Bildband ein unverwechselbares Zeitdokument geschaffen, das den Untergang einer Stadt für nachfolgende Generationen fotografisch festhält und gegen das Vergessen appelliert – eingebettet jedoch in ein davor und danach. Die Aufnahmen des alten Dresden und des Aufbaus halten das Buch wie ein Scharnier zusammen. Anders als bei Claasen, in dessen Bildband die Fronleichnamsprozession in der Mitte diese Funktion übernimmt, inszeniert Peter ein Kontinuum, weniger eine ‚Stunde Null‘; anders als Claasens unbelebte Szenen schildern Peters Fotos auf einprägsame Weise das Lebensgefühl sowie die materielle Situation der ersten Nachkriegsjahre. Diesem zeitlichen entspricht bei Peter ein räumliches Kontinuum, indem er im Vergleich zu anderen Fotografen wie Kurt Schaarschuch oder Herbert List die Wahl seiner Sujets über die bekannten, bildwürdigen Motive der Innenstadt hinaus auch auf die Vorstädte und Industriegebiete erweitert, die ihm als Arbeiterfotograf seit den zwanziger Jahren vertraut waren.

Neben diesen konkretisierbaren, das Buch auszeichnenden Erweiterungen tritt gleichzeitig eine hohe Verallgemeinerungsfähigkeit zahlreicher Bilder, die an jedem kriegszerstörten Ort aufgenommen sein könnten. Wohl auch aus diesem Grund scheinen einige Fotografien wie der *Blick vom Rathausturm nach Süden* prädestiniert, immer wieder in verschiedenen Kontexten reproduziert zu werden. Diese inzwischen zur Ikone gewordene Fotografie scheint das Schlüsselereignis ‚Zerstörung‘ für eine Epoche in besonders atmosphärischer Dichte erfasst zu haben. Sie und eine Reihe anderer Fotografien aus dem Bildband prägen das kollektive Bild der Kriegs- und Nachkriegsjahre, sind in der Lage, Leid und Trauer zu vermitteln, aufzurütteln, zu ergreifen und zu erschüttern. Es scheint kaum ein Printmedium zu geben, das nicht auf die Aussagekraft dieser Bildzeugnisse der Nachkriegsjahre setzt, um ein ‚Nie

⁴⁵¹ Kil: Hinterlassenschaft und Neubeginn, 1989, S. 21.

wieder!‘ zu bekräftigen. Richard Peters „umfassende Dokumentation des zerstörten Dresden gipfelt“, so Domröse, „in sinnbildhaften und drastisch realistischen Photographien, die sich in ihrer Zusammenstellung, über eine unverbindliche Präsentation des allgemeinen Unglücks hinaus, um eine Einordnung und in gewissem Umfang auch um eine Bewertung des Geschehens bemühen. [...] In dieser Radikalität des Blicks und der Bildkombination gibt es keine vergleichbare Arbeit unter der großen Menge deutscher Trümmerphotographie“.⁴⁵²

Mit *Dresden – eine Kamera klagt an* stand zweifellos das wohl bekannteste und bedeutendste Werk Richard Peters im Zentrum der Untersuchung, dennoch möge dieser Ausschnitt aus einem weit umfangreicheren Schaffen Impulse für zukünftige Forschungen geben und das Interesse an einer Monografie oder einem Werkverzeichnis dieses Künstlers wecken.

⁴⁵² Domröse: Positionen künstlerischer Photographie. In: Ders. (Hrsg.): Positionen künstlerischer Photographie, 1997, S. 15.

6 Anhang

6.1 Fotografien bis 1945

Die folgende Auflistung hat den Anspruch, ein vorläufiges Werkverzeichnis der Originalnegative zu sein, die sich aus der Zeit vor 1945 belegen lassen. Die Abfolge ist nach Möglichkeit strikt chronologisch, selbst unter Verlust der topografischen Übersichtlichkeit. Hauptquelle ist das Archiv der Deutschen Fotothek. Nur die Serie über die Samariterabteilung und die Reproduktionen von Zeitungsseiten wurde zusammen belassen. Aufgrund der Kriegsverluste lassen sich aus der Zeit vor 1945 bisher nur die im Folgenden aufgelisteten Originalnegative sowie von Peter selbst angefertigten Reproduktionsnegative und Positive nachweisen.

Sofern sich Bildtitel von Peter erhalten haben, sind diese mit dem Hinweis *[Originaltitel]* gekennzeichnet. Ansonsten handelt es sich um Bildlegenden der Deutschen Fotothek.

1917 Das erste Porträt [Originaltitel]
 Porträt der Mutter.
 Positiv, Stadtmuseum Dresden, Ph_45-10

1917/1918 Vater und Sohn (wahrscheinlich Selbstporträt)
 Positiv, Stadtmuseum Dresden, Ph_43-10

Serie: Samariterabteilung der Vereinigten Kletterabteilungen Sachsen im
Touristenverein *Die Naturfreunde*⁴⁵³

1921.09.18	Abseilübung am Zirkelstein, erste Übung der neu gebildeten Samariterabteilung Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_001
1923.11.02	Abseilübung am Hohen Torstein. Bergung eines Verletzten im Hängesitz Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_005
1924	Abseilübung am Hohen Torstein. Bergung eines Verletzten mit Trage über eine Schluchtüberbrückung Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_006
1924	Abseilübung am Hohen Torstein. Bergung eines Verletzten mit Trage über eine Schluchtüberbrückung Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_007

⁴⁵³ Die Positive, aufgeklebt und beschriftet, sind als Serie in die Deutsche Fotothek gekommen. Von wem diese Zusammenstellung stammt, lässt sich nicht mehr feststellen. Die Datierungen weisen jedoch im Zusammenhang mit Peters Lebenslauf Unstimmigkeiten auf.

1924	Abseilübung an der Brosinnadel. Bergung eines Verletzten (Wilhelm Dieckmann) im Hängesitz Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_008
1924	Höhlenübung im Niedergrund, in der Bildmitte Herbert Börner Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_009
1924/1926	Bergung eines Verletzten mittels Hängesitz Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_022
1925	Abseilübung. Bergung eines Verletzten im Hängesitz Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_010
um 1925	Bergung eines Verletzten mit selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_015
um 1925	Abseilübung. Bergung eines Verletzten mit selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_017
um 1925	Abseilübung an den Falknertürmen. Bergung eines Verletzten mit Hängesitz Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_018
um 1925	Bergung eines Verletzten mittels Hängesitz Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_023
1926.09.05	Abseilübung mit Trage von einem Bauwerk Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_002
1926.09.05	Abseilübung mit Trage von einem Bauwerk Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_003
1926.09.05	Abseilübung mit Hängesitz von einem Bauwerk Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_004
1926	Abseilübung am Goldstein. Bergung eines Verletzten im Hängesitz Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_011
1926	Abseilübung am Goldstein. Bergung eines Verletzten im Hängesitz Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_012
1927.07.17	Abseilübung an der Jungfer Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_013
1927.07.17	Abseilübung an der Jungfer in den Schrammsteinen. Bergung eines Verletzten (Wilhelm Dieckmann) im Hängesitz Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_014
um 1928	Abseilübung am Bärenstein. Bergung eines Verletzten (Wilhelm Dieckmann) mit Hängesitz vom Conradturm Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_019
um 1928	Abseilübung am Bärenstein. Bergung eines Verletzten (Wilhelm Dieckmann) mit Hängesitz vom Conradturm Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_020

um 1928	Übung in einem Steinbruch, Abseilen eines Verletzten mittels selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_027
um 1928	Übung in einem Steinbruch, Abseilen eines Verletzten mittels selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_028
um 1928	Übung in einem Steinbruch, Abseilen eines Verletzten mittels selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_028a
um 1928	Bergung eines Verletzten mit selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_029
um 1928	Bergung eines Verletzten mit selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_030
um 1928	Bergung eines Verletzten mit selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_031
um 1928	Bergung eines Verletzten mit selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_032
um 1928	Übung in der Sächsischen Schweiz, Wilhelm Dieckmann mit selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_033
um 1929	Bergung eines Verletzten mit selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_024
um 1929	Bergung eines Verletzten mit selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_025
um 1929	Bergung eines Verletzten mit selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_026
1930.08.10	Abseilübung. Bergung eines Verletzten mit selbst gefertigter Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_016
1930.08.10	Abseilen eines Verletzten mittels Trage Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-1985-c_0000039_021
1926	Uralt-Dresden 1926 [Originaltitel] Dresden. Zwinger, Französischer Pavillon, Nordwestseite, Kind mit Delphin unter dem rechten Arm (Sandstein, um 1714) Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 540
1928/1938	Dresden. Das beleuchtete Kugelhaus auf dem Ausstellungsgelände Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 227
1928/1938	Dresden. Das beleuchtete Kugelhaus auf dem Ausstellungsgelände Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 530
1928/1938	Das Kugelhaus, Gartenbau-Ausstellung [Originaltitel] Dresden. Das beleuchtete Kugelhaus auf dem Ausstellungsgelände Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-2009-b_0000253

- 1929 / 1934 Zwinger im Flutlicht. Erste Beleuchtung mit Gaslicht [Originaltitel]
Dresden. Zwinger, Langgalerien mit Kronentor, von Westen, bei Nacht
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 527
- 1930 Lappland. Moorbirke (*Betula pubescens*), durch Schneelast oder Sturm mehrfach geknickter Stamm, Sommer 1930
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2134
- 1930 Lappland. Wanderer mit Holz beladen, steigt einen Berg hinauf
Positiv, Stadtmuseum Dresden, Ph_55-10 & Ph_58-10
- 1930 Lappland. Mann mit Rentier im Wasser
Positiv, Stadtmuseum Dresden, Ph_53-10
- 1930 Lappland. Mann durchquert einen Fluß?
Positiv, Stadtmuseum Dresden, Ph_52-10
- 1930 Lappland. Selbstporträt
Positiv, Stadtmuseum Dresden, Ph_51-10 & Ph_54-10
- 1930.09.04 Finnmark. Postkarte, erster Schnee
Positiv, Stadtmuseum Dresden, Ph_56-10 & Ph_57-10
- 1931 Nordschweden. Bildnis eines Waldbauern mit Hut
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 274
- 1931 Gletschertor, Schweden [Originaltitel]
Lappland, Schweden. Tarfala-Gletscher am Kebnekaise (2123 m).
Blick aus dem Gletscherinnern durch das Gletschertor talab
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 629
- 1932 Coburg. Fürstenhochzeit
Positiv, Stadtmuseum Dresden, Ph_47-10
- 1932 Am Zwingerteich [Originaltitel]
Dresden. Zwinger mit Kronentor und Sophienkirche - Ansicht von Nordwesten über den Zwingergraben
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 935
- um 1932 Dresden. Blick von der Schloßstraße über den Altmarkt gegen Neues Rathaus und Kreuzkirche
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 509
- 1932/1933? Rechtskurve [Originaltitel]
Stimmungsbild mit Partie eines Straßenpflasters und Kanaldeckel
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 906
- 1933 Heuerntezeit [Originaltitel]
Dresden. Blick vom Japanischen Palais nach Südosten auf die Altstadt bei Nacht (mit Schattenriß eines Leiterwagens)
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 514/1 & Ps 514/2
- 1933 Unter der Laterne [Originaltitel]
Dresden. Richard Peter mit Gattin, Winterliche Straßenszene im Licht einer Straßenlaterne
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 908

- 1933 Dresden. SA zwingt jüdische Bürger, antifaschistische Losungen von einer Mauerwand abzuwaschen / Chemnitz. Das sog. Dreckwaschen von Chemnitz, bei der als „Chemnitzer Osterwäsche“ bzw. „Dreckwaschen“ bekannt gewordenen Aktion wurden politische Häftlinge dazu gezwungen, Wahlplakate und Losungen der Reichstagswahl am 5.März 1933 abzuwaschen
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 733 & Ps 2321
- 1933 Reproduktion von 3 Fotografien zum Thema Judendiskriminierungen im 3. Reich, nach Januar 1933
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2319
- 1933 / 1938 Der Bogenschütze, Im Hintergrund die Frauenkirche im Flutlicht der Scheinwerfer, 1933 / Dresden Königsufer, 1938 [Originaltitel]
Dresden. Blick vom Königsufer mit Bronzestatue „Bogenschütze“ über Carolabrücke auf Silhouette der Altstadt
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 909
- 1933/1944 Dresden. Blick von der Gaststätte Narrenhäusel über die Augustusbrücke gegen die Altstadt
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 226
- 1933/1944 Dresden. Gewandhaus - Eckansicht nach dem Umbau von 1925
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 449
- 1933/1944 Dresden. Blick von der Schmuckplastik „Die Elbeschiffahrt“ (Paul Berger / G. Türke) am Neustädter Elbufer über die Elbe zur Brühlschen Terrasse mit Kunstakademie und Frauenkirche
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 510
- 1933/1944 Dresden. Blick vom Neustädter Elbufer gegen Ständehaus, Residenzschloß und Katholische Hofkirche
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 511
- 1933/1944 Dresden. Blick vom Neustädter Elbufer nach Süden auf die Katholische Hofkirche bei Nacht
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 515
- 1933/1944 Dresden. Blick vom Neustädter Elbufer nach Süden auf Georgentor und Katholische Hofkirche bei Nacht
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 516/1
- 1933/1944 Dresden. Blick vom Neustädter Elbufer, Pavillon am Japanischen Palais nach Südosten auf die Altstadt bei Nacht
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 517
- 1933/1944 Dresden. Blick vom Neustädter Elbufer in Höhe des Japanischen Palais nach Südosten auf die Altstadt bei Nacht
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 518
- 1933/1944 Dresden. Gaststätte „Italienisches Dörfchen“ von der Elbseite bei Nacht
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 520
- 1933/1944 Dresden. Blick von einem Bassin an der Gemäldegalerie gegen Katholische Hofkirche und Residenzschloß
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 522

- 1933/1944 Dresden. Blick vom Johanneum gegen Neumarkt mit Frauenkirche
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 524/1 & Ps 524/2
- 1933/1944 Dresden. Blick nach Osten gegen den Rathausturm
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 526
- 1933/1944 Dresden. Zwinger, Glockenspielpavillon, Blick über die Treppe durch
einen Bogen gegen den Schloßturn
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 528
- 1933/1944 Dresden. Ausstellungspalast, Westseite
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 529
- 1933/1944 Dresden. Blick vom rechten Elbufer mit der Plastik „Bogenschütze“
gegen die Altstadt (Königsufer)
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 545
- 1933/1944 Dresden. Blick vom Neustädter Elbufer auf Kunstakademie und
Frauenkirche
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 547/1 & Ps 547/2
- 1933/1934 Dresden. Skulptur Bacchus, auf Esel reitend vor dem Neuen Rathaus
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 937/1 & Ps 937/2
- 1933/1934 Dresden. Blick über den Theaterplatz zum Italienischen Dörfchen mit
Feuerwerk
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2904
- 1933/1934 Dresden. Blick über den Theaterplatz zum Italienischen Dörfchen mit
Feuerwerk
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2905
- 1934 Dresden. Wohn- und Geschäftshäuser gegen Frauenkirche und
Rathausturm
Reproduktionsnegativ & Originalnegativ, Deutsche Fotothek,
Ps 225/1 & Ps 225/2 & Ps 225/3
- 1934 Fata-Morgana, 1934. Sarrasanibau [Originaltitel]
Dresden. Zirkus Sarrasani – Außenansicht
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 451
- 1934 Dresden. Türme am Strom, 1934 [Originaltitel]
Dresden. Blick vom Neustädter Elbufer in Höhe des Japanischen
Palais nach Südosten auf die Altstadt
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 512/1 & Ps 512/2
- 1934 Blick vom Blockhausgäßchen, 1934 [Originaltitel]
Dresden. Blick vom Neustädter Elbufer nach Süden auf Georgentor
und Katholische Hofkirche bei Nacht
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 516/2
- 1934 Dresden. Jüdenhof mit Türkenbrunnen. Blick über den Neumarkt
gegen die Frauenkirche
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 525
- 1934 Dresden. Blick von der Freitreppe des Johanneums über den
Neumarkt gegen die Frauenkirche
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 535

- 1934 Dresden. Theaterplatz, Blick gegen Katholische Hofkirche und Residenzschloß
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 546
- 1934 In einer Nacht im Mai... Am Italienischen Dörfchen, 1934
[Originaltitel]
Dresden. Italienisches Dörfchen, Putto auf einem Truthahn reitend
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 762
- 1934 Bogenschütze a. Königsufer, 1934 [Originaltitel]
Dresden. Bogenschütze von Ernst Moritz Geyger (1902) am Neustädter Elbufer, Nähe Albertbrücke
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 3846
- 1934 / 1935 Blick von der Marienbrücke [Originaltitel]
Dresden. Blick vom Neustädter Elbufer durch einen Brückenbogen der Marienbrücke gegen die Altstadt
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 513/1 & Ps 513/2 & Ps 513/3
- 1935 Theaterplatz mit Schloß, 1935 [Originaltitel]
Dresden. Blick vom Theaterplatz zum Schloß
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 448
- 1935 Blick vom Carl Maria v. Weber-Denkmal auf das Schloß
[Originaltitel]
Dresden. Theaterplatz, Blick gegen die Katholische Hofkirche und Residenzschloß – Theaterplatz nach Ost mit Hofkirche und Schloß, mit Denkmal Carl Maria von Webers (Ernst Rietschel, 1860) im Vordergrund
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 519/1
- 1935 Schloß + Hofkirche mit dem Carl-Maria v. Weber-Denkmal auf dem Theaterplatz [Originaltitel]
Dresden. Theaterplatz, Blick gegen die Katholische Hofkirche und Residenzschloß – Theaterplatz nach Ost mit Hofkirche und Schloß, mit Denkmal Carl Maria von Webers (Ernst Rietschel, 1860) im Vordergrund
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 519/2
- 1935 Dresden. Blick von der Brühlschen Terrasse zur Katholischen Hofkirche
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 3633
- 1935 Dresden. Blick von der Marienbrücke gegen Altstadtsilhouette - nach Südosten
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 932
- 1935 Hofkirche 1935 [Originaltitel]
Dresden. Blick von der Brühlschen Terrasse zur Katholischen Hofkirche
Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-2009-b_0000572

- 1935 Auf der Brühlschen Terrasse, Lichter der Großstadt, 1935
[Originaltitel]
Dresden. Paar am Geländer mit Blick auf die Elbe, auf der
Brühlschen Terrasse
Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-2009-b_0000551
- 1935 B[unleserlich] Roberts [Originaltitel]
Positiv, Stadtmuseum Dresden, Ph_46-10
- um 1935 Saalebrücke, Halle Kröllwitz [Originaltitel]
Halle. Forstwerderbrücke. Fußgängerbrücke über einen schiffbaren
Saalearm
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 223/1a & Ps 223/1b &
Ps 223/2 & Ps 224/1 & Ps 224/2
- um 1935 Dresden. Verkaufsstand für Obst am Schloßplatz zur Weihnachtszeit
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 355/1 & Ps 355/2 &
Ps 355/3
- um 1935 Dresden. Blick gegen Frauenkirche und Kunstakademie von der
Rampischen Gasse und Salzgasse
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 536
- um 1935 Dresden. Zwinger, Blick von der südlichen Langgalerie gegen
das Residenzschloß
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 538
- um 1935 Dresden. Blick auf Carolabrücke, Frauenkirche und Kunstakademie,
im Vordergrund Entengruppe auf dem Packeis der Elbe
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 544/1 & Ps 544/2
- um 1935 Dresden. Blick vom Brunnenbecken vor der Gemäldegalerie gegen
das Reiterdenkmal König Johanns, die Kathedrale und das Schloß
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 934
- um 1935 Dresden. Hof in der Plauenschen Gasse
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2923
- um 1935 Dresden. Hof in der Plauenschen Gasse
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2924
- um 1935 Dresden. Zwinger, Blick von der Sophienkirche auf den Zwinger
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 3150
- 1936 Weihnacht a. d. Lausche, 1936 [Originaltitel]
Waltersdorf (Kreis Zittau). Zittauer Gebirge, an der Lausche
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 5989
- 1936 Dresden Hochwasser 1936, v. l. nach r., Landtag, Georgentor, Schloß
u. Hofkirche [Originaltitel]
Dresden. Blick von der Wiesentorstraße über die Elbe gegen
Terrassenufer während des Frühjahrhochwassers
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 543/1

- 1936 Hochwasser und Treibeis auf der Elbe bei Dresden 1936,
Wiesentorstr. [Originaltitel]
Dresden. Blick von der Wiesentorstraße über die Elbe gegen
Terrassenufer während des Frühjahrhochwassers
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 543/2
- 1936 Wiesentor-Straße, Hochwasser Feb. 1936 [Originaltitel]
Dresden. Blick von der Wiesentorstraße über die Elbe gegen
Terrassenufer während des Frühjahrhochwassers
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 543/3
- 1936 Über'n Kreuzeck, b. Garmisch-Part. [Originaltitel]
Zwei Skifahrer am Kreuzeck bei Garmisch-Partenkirchen
Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-2009-d_0000049_001 & df_pos-
2009-d_0000049_002
- 1936 Im Pieschener Winkel, 1936 [Originaltitel]
Dresden. Elbe bei Pieschen, mit Boot
Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-2009-b_0000574
- um 1936 Dresden. Blick vom Pavillon mit Bronze-Glockenspiel am
Japanischen Palais über die Elbe gegen die Altstadt
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 533
- 1938 Dresden 1938, Im neuen Heim [Originaltitel]
Dresden. Mutter mit Kind auf einem Balkon
Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-2009-d_0000053
- 1939 Scherenschleifer CSR [Originaltitel]
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 632/1 & Ps 632/2 &
Ps 632/3 & Ps 632/4
Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-2009-e_0000294
- 1939 Dresden. Blick über den Jüdenhof zur Frauenkirche - nach Osten
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 933
- 1939 Neumarkt mit Frauenkirche 1939 [Originaltitel]
Dresden. Neumarkt mit Frauenkirche, Blick vom Jüdenhof
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 695
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1944
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1945
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1946
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1947
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1948
- 1941 Zwei Männer und eine Frau, sich auf einer Wiese ausruhend, im
Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1949

- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1950
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1951
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1952
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1953
- 1941 Ötztal, Tirol [Originaltitel]
Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1954
- 1941 Schäfer durch ein Fernglas schauend, im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1955
- 1941 Schäfer durch ein Fernglas schauend, im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1956
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1957
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1958
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1959
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1960
- 1941 Schäfer durch ein Fernglas schauend, im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1961
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1962
- 1941 Schäfer durch ein Fernglas schauend, im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1963
- 1941 Schafherde und Schäfer im Ötztal
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 1964
- 1944 Parndorfer Tragödie, Herbst 44 [Originaltitel]
Positiv, Stadtmuseum Dresden, Ph_49-10
- vor 1945 Dresden. Blick entlang der Sporergerasse nach Südwesten zur
Frauenkirche
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 450
- vor 1945 Dresden. Blick von der Carolabrücke über die Elbe mit Dampfern zur
Altstädter Silhouette
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 531

- vor 1945 Dresden. Blick vom Narrenhäusel über die Augustusbrücke gegen
Katholische Hofkirche
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 532/1 & Ps 532/2 &
Ps 532/3
- vor 1945 Dresden. Blick vom Neustädter Elbufer über die Carolabrücke auf die
Altstadt
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 534
- vor 1945 Dresden. Pferdeschwemme auf dem langen Söller des Stallhofes
gegen Kanzleihaus
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 537
- vor 1945 Dresden. Zwingerhof gegen Glockenspielpavillon
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 539
- vor 1945 Radebeul. Hoflößnitz, Alte Weinpresse auf dem Hof
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 542
- vor 1945 Meißen / Elbtal b. Meißen mit Dom + Albrechtsburg [Originaltitel]
Originalnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 4200
- vor 1945 Der einstige Dresdner Theaterplatz, Frohsinn und Freude vor 1945
Stallhof [Originaltitel]
Dresden. Stallhof, Pferdeschwemme auf dem langen Söller des
Stallhofes gegen Kanzleihaus
Positiv, Deutsche Fotothek, df_pos-2009-b_0000259

Reproduktionen von Zeitungsseiten

- 1931 Rote Samariter im Fels. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 10 (1931)
H. 28, S. 567
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2320
- 1931 Zwei Männer und ein Bein. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 10 (1931)
H. 37, S. 736
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2302
- 1932 Reproduktion von 2 Zeitungsseiten:
Titelseite Diskussion vor der Zeche, S. S., Düsseldorf. In: Der
Arbeiterfotograf 6 (1932) H. 2
Das ist nicht der Ausweg, unter Verwendung von Fotos von O.
Reimann, Ortsgruppe Dresden. In: Der Arbeiterfotograf 6 (1932)
H. 1
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2309
- 1932 Wenn in der Republik ein König stirbt. In: Arbeiter Illustrierte
Zeitung 11 (1932) H. 11, S. 251
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2310
- 1932 Landsturm fürs 3. Reich. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932)
H. 26, S. 608-609
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2306 & Ps 2307 &
Ps 2317

- 1932 Mann an der Kette. In: Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 25, o. S.
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2303 & Ps 2314 &
Ps 2316
- 1932 Rettet die Familie! In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 30,
S. 704
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2318
- 1932 Knöpfe aus Bischofswerda. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932)
H. 32, S. 748
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2305
- 1932 In Kehle, Aug' und Ohr ein Loch... In: Illustriertes Volksecho 3
(1932) Nr. 33, o. S.
Repro aus Illustriertes Volksecho, erst einige Jahre nach dem Ende
des zweiten Weltkrieges möglich, Aufnahme 1932 [Originaltitel]
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2311
- 1932 Der Spuk von Koburg. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932)
H. 45, S. 1068-1069
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2301 & Ps 2313
- 1932 Yo-Yo macht froh. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 45,
S. 1073
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2312
- 1932 Aus der Mottenkiste. In: Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 40, o. S.
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2303 & Ps 2314 &
Ps 2315
- 1932 Titelseite „Weihnachtsabend“. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 11
(1932) H. 52, (S. 1217)
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2304
- 1933 Dresdener SA-Feme mordet! In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 12
(1933) H. 2, S. 27
Reproduktionsnegativ, Deutsche Fotothek, Ps 2308

6.2 Veröffentlichungen bis 1945

Die folgende Aufstellung listet eine Auswahl von Veröffentlichungen Richard Peters auf, die sich aus der Zeit vor 1945 belegen lassen. Die Abfolge ist chronologisch. Sofern nur Aufnahmen zur Illustration genutzt wurden und eine eigene Bildunterschrift haben, sind diese mit dem Hinweis *[Bildtitel]* gekennzeichnet, die übrigen mit der Erklärung *ohne Titel. Bildbeitrag zu...*

Heim und Welt. Wochenbildbeilage des Dresdner Anzeigers 2 (1925) Nr. 49, S. 6

Bootshaus von der Elbseite, Bootshaus von der Parkseite, Klubzimmer im Bootshaus *[Bildtitel]*

Photo-Technik 6 (1926) Nr. 1, S. 22–24

Die Nachtaufnahme

Photo-Technik 6 (1926) Nr. 4, S. 73–76

Die Durchblicksaufnahme

Photo-Technik 6 (1926) Nr. 5, S. 101–105

Kindheit und Jugend im Lichte der Photographie

Photo-Technik 6 (1926) Nr. 11, S. 260–261

Was photographiere ich im Spätherbst?

Photo-Technik 7 (1927) Nr. 1, S. 10–11

Vater kehrt heim!, Alltag, Der Bettler *[Bildtitel]*

Der Arbeiterfotograf 1 (1926/1927) H. 6, S. 18–19

Steinmetz-Bude, in welcher die Arbeiter Sommer und Winter bei ihrer ungesunden Arbeit stehen..., Bohren unter überhängendem Gestein... *[Bildtitel]*

Photo-Technik 7 (1927) Nr. 3, S. 53

Ein Hungriger *[Bildtitel]*

Der Arbeiterfotograf 1 (1926/1927) H. 11, S. 6

Begeisterte Begrüßung der roten Frontkämpfer *[Bildtitel]*

Der Arbeiterfotograf 1 (1926/1927) H. 12, S. 5–6

Klettern

Der Wanderer. Mitteilungsblatt des Gaues Sachsen im Touristenverein „Die Naturfreunde“ 9 (1927) Nr. 6, S. 46

Von den „Höchstgeborenen“ Tirols

Photo-Technik 7 (1927) Nr. 6, S. 130–133
 5000 km mit Fahrrad und Kamera

Photo-Technik 7 (1927) Nr. 7, S. 172–174
 5000 km mit Fahrrad und Kamera (Fortsetzung)

Der Wanderer. Mitteilungsblatt des Gaues Sachsen im Touristenverein „Die Naturfreunde“ 9 (1927) Nr. 8, S. 59
 Weihe des Königsteinhauses [Bildtitel]

Der Arbeiterfotograf 2 (1927/1928) H. 1, Titelblatt
 Artisten der Arbeit [Bildtitel]

Der Arbeiterfotograf 2 (1927/1928) H. 2, S. 10
 Wo drei arbeiten, darf der Aufpasser nicht fehlen [Bildtitel]

Photo-Technik 7 (1927) Nr. 11, S. 254–257
 Regentage

Der Arbeiterfotograf 2 (1927/1928) H. 4, S. 7
 Ungesunde Arbeit [Bildtitel]

Arbeiter Illustrierte Zeitung 7 (1928) H. 10, S. 4–5
 Das Paradies der Blumenarbeiter. Sebnitz in Sachsen

Photo-Technik 8 (1928) Nr. 4, S. 80
 Asphaltarbeiter [Bildtitel]

Photo-Technik 8 (1928) Nr. 5, S. 105–108
 Herrn Knipsers Werdegang

Der Arbeiterfotograf 2 (1927/1928) H. 9, S. 14
 Ausstellung der Ortsgruppe Dresden am 24.–25. März 1928 [Bildtitel]

Arbeiter Illustrierte Zeitung 7 (1928) H. 25, S. 4–5
 Granit

Der Arbeiterfotograf 2 (1927/1928) H. 11, S. 5
 67 Pfennig Stundenlohn [Bildtitel]

Der Arbeiterfotograf 2 (1927/1928) H. 13, S. 7
 Granit [Bildtitel]

Photo-Technik 8 (1928) Nr. 9, S. 212
 Schwere Arbeit [Bildtitel]

Der Arbeiterfotograf 2 (1927/1928) H. 16, S. 11–12
 Ein Universal-Entwickler

- Photo-Technik 9 (1929) Nr. 2, Umschlagbild
Wandervögel Tanz [Bildtitel]
- Der Arbeiterfotograf 3 (1929) H. 4, S. 70–71
Umentwickeln von Negativen
- Arbeiter Illustrierte Zeitung 8 (1929) H. 30, S. 8
Mutterns Hände [Bildtitel]
- Photo-Technik 9 (1929) Nr. 8, S. 185
Polypenarme [Bildtitel]
- Der Arbeiterfotograf 3 (1929) H. 9, S. 182
Gefährvolle Arbeit [Bildtitel]
- Photo-Technik 9 (1929) Nr. 12, S. 280–281
Der Kampf ums Objekt
- Photo-Technik 10 (1930) Nr. 1, S. 14–16
Der Kleincamera die Zukunft
- Photo-Technik 10 (1930) Nr. 8, S. 176
Auf der Alm [Bildtitel]
- Photo-Technik 10 (1930) Nr. 9, S. 204–205
Vom Wechsel der Meinungen
- Photo-Technik 10 (1930) Nr. 10, S. 232
Die Rast [Bildtitel]
- Arbeiter Illustrierte Zeitung 10 (1931) H. 7, S. 129
Remscheider Werkzeugschleifer
- Arbeiter Illustrierte Zeitung 10 (1931) H. 28, S. 567
Rote Samariter im Fels
- Arbeiter Illustrierte Zeitung 10 (1931) H. 37, S. 736
Zwei Männer und ein Bein
- Heim und Welt. Wochenbildbeilage des Dresdner Anzeigers 8 (1931) Nr. 36, S. 2
Blicke von oben eingefangen von der Brühlschen Terrasse aus

Illustriertes Volksecho 2 (1932) Nr. 1, o. S.
 Granit
 Fasching
 Illustriertes Volksecho 2 (1932) Nr. 3, o. S.
 Wenn in der Republik ein König stirbt
 Illustriertes Volksecho 2 (1932) Nr. 5, o. S.
 Oberlungwitz – ein Signal
 Illustriertes Volksecho 2 (1932) Nr. 6, o. S.
 Des Vaterlands Dank...
 Illustriertes Volksecho 2 (1932) Nr. 7, o. S.
 Potpourri im Pissoir
 Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 11, S. 251
 Wenn in der Republik ein König stirbt
 Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 12, S. 285
 Kämpfende Textil-Arbeiter
 Illustriertes Volksecho 2 (1932) Nr. 11, o. S.
 Uff'm Müllplatz
 Illustriertes Volksecho 2 (1932) Nr. 12, o. S.
 Knöpfe aus Bischofswerda
 Illustriertes Volksecho 2 (1932) Nr. 15, o. S.
 „Saison“ in der sächsischen Schweiz
 ohne Titel. Bildbeitrag zu: Kein Trost – ein Signal!
 Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 19, o. S.
 Schützenfest in Dobrilugk
 Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 26, S. 608–609
 Landsturm fürs 3. Reich
 Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 21, o. S.
 Großmutter hat...
 Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 22, Titelblatt
 ohne Titel. Bildbeitrag zu: Der Knochenmann klopft an die Tür
 Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 25, o. S.
 Der Mann an der Kette
 Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 30, S. 704–705
 Rettet die Familie!

Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 32, S.748–749
 Knöpfe aus Bischofswerda

Arbeiterstimme vom 16.9.1932, S. 126
 Im Papen-Stil

Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 33, o. S.
 In Kehle, Aug' und Ohr ein Loch...

Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 35, o. S.
 Der „Edelweiß-König“

Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 37, o. S.
 Hänschen und der Opel

Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 38, o. S.
 Fürstenhochzeit unterm Hungerkreuz

Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 45, S.1068–1069
 Der Spuk von Koburg

Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 45, S.1073
 Yo-Yo macht froh

Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 40, o. S.
 Aus der Mottenkiste

Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 42, o. S.
 In den Wohnhöhlen Großenhains
 In der Heimat des Yo-Yo

Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 44, o. S.
 Hundearbeit – Hundelohn

Illustriertes Volksecho 3 (1932) Nr. 45, Titelblatt
 Dresden, Fröbelstr. 23. Ein Heuboden über einem Pferdestall als
 „Wohnung“, in der nachts das Waschwasser gefriert
 Im „Dritten Reich“ des Weihnachtsmannes

Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 52, Titelblatt
 Weihnachtsabend Dresden, Fröbelstrasse 23...[Bildtitel]

Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 52, S.1220–1221
 Der Heimarbeiter hungert, friert – der Nazihändler profitiert

Berliner Illustrierte Zeitung 42 (1933) Nr. 1, S. 5

Für und gegen [Bildtitel]

Illustriertes Volksecho 4 (1933) Nr. 1, o. S.

Der Fememord im Tännichtgrund

Arbeiter Illustrierte Zeitung 12 (1933) H. 2, S. 27

Dresdener SA-Feme mordet!

Illustrierte Rote Post 3 (1933) Nr. 2, Titelseite

Ich hatt' einen Kameraden...

Arbeiter Illustrierte Zeitung 12 (1933) H. 19, S. 340

Lange genug war den kleinen Geschäftsleuten... [Bildtitel]

Dresdner Anzeiger vom 14.6.1933, S. 5

Gedankenaustausch [Bildtitel]

Dresdner Anzeiger vom 16.6.1933, S. 6

ohne Titel. Bildbeitrag zu: Brückenbau in Meißen

Heim und Welt. Wochenbildbeilage des Dresdner Anzeigers 10 (1933) Nr. 25, S. 6

Der erste Weg übers Wasser..., Blick über Technik und Verkehrsregelung hinweg..., „Zuu... gleich!“ Beim Heranbringen eines Riesenstammes..., Die an sich schon schmale Einfahrt..., Zwischen die gewaltigen Spundwände... [Bildtitel]

Heim und Welt. Wochenbildbeilage des Dresdner Anzeigers 10 (1933) Nr. 26, S. 6

Dieser drollige Affe des Dresdner Zoos... [Bildtitel]

Dresdner Illustrierte. Wochenbildbericht des Dresdner Anzeigers 11 (1934) Nr. 25, Titelseite

Festlich beleuchtetes Dresden [Bildtitel]

Dresdner Illustrierte. Wochenbildbericht des Dresdner Anzeigers 11 (1934) Nr. 25, S. 8–9

Märchenstadt...

Dresdner Anzeiger vom 8.7.1934, S. 5

ohne Titel. Bildbeitrag zu: Sanft durcheinander – zwischen Leierkästen

Dresdner Illustrierte. Wochenbildbericht des Dresdner Anzeigers 11 (1934) Nr. 28, S. 7

Putzi 1 auf 2 [Bildtitel]

Dresdner Illustrierte. Wochenbildbericht des Dresdner Anzeigers 11 (1934) Nr. 32, S. 9

Mondnacht an der Schlachthoffähre [Bildtitel]

Dresdner Illustrierte. Wochenbildbericht des Dresdner Anzeigers 11 (1934) Nr. 34,
S. 8–9

Dachdecker, Hoch über Dächern auf schwebendem Sitz, Mit dem Steigeisen
am Telegraphenmast, Auf schwankender Leiter, Klempner am Turmdach
[Bildtitel]

Dresdner Illustrierte. Wochenbildbericht des Dresdner Anzeigers 11 (1934) Nr. 49,
S. 3

Von der Deutschen Krippenschau in Aue...[Bildtitel]

Die Leica 5 (1935) H. 4, Bl. II

Winternacht [Bildtitel]

Die Leica 5 (1935) H. 4, S. 117

Weihnachtsmarkt [Bildtitel]

Die Leica 5 (1935) H. 5, Bl. I

Unter der Laterne [Bildtitel]

Die Leica 5 (1935) H. 6, S. 179

Zerrbild in Glaskugel [Bildtitel]

Drewag Mitteilungen 4 (1936/1937) Nr. 6, S. 5–7

Stollenbaustelle Cosmannsdorf mit Schrägaufzug, Stolleneingang-Bauwerk
Tharandt, Im Tharandter Stollen [Bildtitel]

Dresdner Illustrierte. Wochenbildbericht des Dresdner Anzeigers 15 (1938) Nr. 10,
Titelblatt

Zum Heldengedanktag 1938 [Bildtitel]

Drewag Mitteilungen 5 (1938) Nr. 1, S. 14

Nach dem Umbau [Bildtitel]

Drewag Mitteilungen 5 (1938) Nr. 2, S. 2–3

Mündloch des Coßmannsdorfer Stollens von innen, Im Tharandter Stollen,
Bohrhammerarbeiten im Tharandter Stollen [Bildtitel]

Dresdner Anzeiger vom 18.8.1938, S. 6

Zwei Pferde suchen ihren Herrn [Bildtitel]

Drewag Mitteilungen 5 (1938) Nr. 3, S. 8–9

Giebelansicht des östlichen Hauses..., Giebel des westlichen Hauses...,
20-kV-Schaltanlage mit Vorgarten, Südseite der Häuser... [Bildtitel]

Drewag Mitteilungen 5 (1938) Nr. 3, S. 11–14

Drewag-Männer bei der Arbeit!

Drewag Mitteilungen 5 (1938) Nr. 4, S. 8–9

Blockstationen [Bildtitel]

Drewag Mitteilungen 7 (1940) Nr. 3, S. 7–9

Neue Häuser an der Kohlenstraße, Wohnhäuser in Zschertnitz, Die
Lehrbaustelle in Zschertnitz, Häuser an der Kohlenstraße, Blick auf die Reste
des Ziegeleigebäudes in Zschertnitz [Bildtitel]

Drewag Mitteilungen 7 (1940) Nr. 4, S. 7 und 9

Bei der Bohrarbeit, Stollenort, kurz vor dem endgültigen Durchschlag
[Bildtitel]

Dresdner Illustrierte. Wochenbildbericht des Dresdner Anzeigers 19 (1942) Nr. 40,
Titelblatt

Erntedank 1942 (Bildzuordnung nicht eindeutig möglich)

Drewag Mitteilungen 8 (1941) Nr. 2, S. 7 und 11–13

Abbildung 5 & 6 [Bildtitel]

Bahnwerk Bühlau vor der Erneuerung, Bahnwerk Bühlau nach der
Erneuerung, Der ehem. Vorbau vor dem Maschinenhaus, Wasserwerk
Loschwitz nach der Erneuerung, Wasserwerk Loschwitz [Bildtitel]

Drewag Mitteilungen 9 (1942) Nr. 5, Titelseite

Werkskantine Gaswerk Reick [Bildtitel]

Drewag Mitteilungen 10 (1943) Nr. 4, S. 2–4

ohne Titel. Bildbeitrag zu: Unsere Gefolgschaftsverpflegung

6.3 Ausstellungsverzeichnis

Ausstellungsbeteiligungen und Einzelausstellungen in chronologischer Reihenfolge
(Auswahl)

- | | |
|---------|---|
| 1965 | Wroclaw (Näheres unbekannt) |
| 1968 | Salon International de Arte Fotografica der Sozialistischen Republik Rumänien (Beteiligung) |
| 1970 | Dresden, Ilafot (am Altmarkt), „Dresden – Requiem und Auferstehung“ |
| 1971 | Krakow, Krakowskie Towarzystwo Fotograficzne, „Venus 71 – Akt i Portret“ (Beteiligung) |
| 1972 | Wroclaw, International Photographic Salon, „40 Years of Isohelie“ (Beteiligung) |
| 1973 | Krakow, Krakowskie Towarzystwo Fotograficzne, „Drezno – Requiem i odbudowa miasta“ (Dresden – Requiem und Auferstehung) |
| 1973 | Freital, Haus der Heimat, Kreismuseum, „Meister der Photographie“ (Beteiligung) |
| 1977/78 | Halle, Galerie Roter Turm, „Medium Fotografie“ (Beteiligung) |
| 1980 | Dresden, Foyer Filmtheater Prager Str., „Richard Peter sen. Gedächtnisausstellung“ |
| 1982 | Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinet, „Photographie in Dresden“ (Beteiligung) |
| 1983 | Berlin, Galerie im Alten Museum, „Foto-Edition“ (Beteiligung) |
| 1985 | Berlin, Fotogalerie, „Richard Peter sen. Fotografien von 1945 bis 1948“ |
| 1985 | Leipzig, Gesellschaft für Fotografie im Kulturbund der DDR, „Frühe Bilder. Eine Ausstellung zur Geschichte der Fotografie in der DDR“ (Beteiligung) |
| 1985 | Dresden, Kreuzkirche, „...oder Dresden“ (Beteiligung) |
| 1985 | Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, „Dresden. Bekenntnis und Verpflichtung“ (Beteiligung) |
| 1985 | Dresden, Technisches Museum, Photosalon alter und neuer Meister, „Bilddokumente der organisierten Arbeiterfotografen 1926 bis 1932“ (Beteiligung) |
| 1986/87 | Cottbus, Staatliche Kunstsammlungen; Erfurt, Galerie am Fischmarkt; Rostock, Kunsthalle, „Fotografie in der Kunst der DDR“ (Beteiligung) |
| 1988 | Walbrzych, Walbryzyska Galerie Fotografii, „Fotografie Richard Peter“ |
| 1988 | Köln, Historisches Rathaus, „Fotografie in der Kunst der DDR“ (Beteiligung) |
| 1990 | Dresden, Technisches Museum Dresden, „Richard Peter sen. zum 95. Geburtstag“ |

- 1990 Cottbus, Staatliche Kunstsammlungen, „Zeitbilder – Wegbereiter der Fotografie in der DDR“ (Beteiligung)
- 1991 Erfurt, Galerie am Fischmarkt, „Zeitbilder – Wegbereiter der Fotografie in der DDR“ (Beteiligung)
- 1992 Berlin, Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, „Nichts ist so einfach wie es scheint“ (Beteiligung)
- 1995 Dresden, SLUB, Deutsche Fotothek, „Richard Peter sen. zum 100. Geburtstag“
- 1995 Berlin, Deutsches Historisches Museum, „Ende und Anfang“ (Beteiligung)
- 1997 Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, „Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970“ (Beteiligung)
- 1998 Berlin, Martin-Gropius-Bau (Berlinische Galerie und Berliner Festspiele GmbH), „Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945“ (Beteiligung)
- 1999 Boston, Photographic Resource Center, „Recollecting a Culture“ (Beteiligung)
- 2000 Dresden, Stadtmuseum, „Bildhunger des 20. Jahrhunderts. 1000 Dresdner Fotoblicke“ (Beteiligung)
- 2003 Berlin, Neue Nationalgalerie, „Kunst in der DDR“ (Beteiligung)
- 2006 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, „Mensch. Photographien aus Dresdner Sammlungen“ (Beteiligung)
- 2006 Dresden, Deutsches Hygiene-Museum, „Mythos Dresden. Eine kulturhistorische Revue“ (Beteiligung)
- 2009 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, „Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89“ (Beteiligung)
- 2009/10 Bochum, Situation Kunst, „Krieg und Gewalt. Vorahnung, Reflexion und Spur im Bild“ (Beteiligung)
- 2010 Dresden, Universitätssammlungen. Kunst + Technik, „Bilder machen. Fotografie als Praxis“ (Beteiligung)
- 2010 Berlin, Deutsches Historisches Museum, „Das XX. Jahrhundert – Menschen-Orte-Zeiten“ (Beteiligung)

6.4 Dokumente

6.4.1 Richard Peter: Lebenserinnerungen vom April 1960⁴⁵⁴

„Eine Kamera klagt an...“

In diesen Jahren schuf ich das Buch von der Dresdner Tragödie. In freien Nachmittagsstunden, an Sonnabenden und Sonntagen. Über Trümmerberge und verschüttete Treppen trieb mich die Besessenheit, die mir die ‚Tote Stadt‘ abforderte. – In einsturzbedrohten Ruinen, zwischen brandgeschwärzten Strassenfluchten und ausgeglühten Maschinenwracks, aus unerforschten Kellerlöchern, in denen die Schreie und das Röcheln der Erstickten gleichsam noch an den Wänden klebte, holte ich mir die Bilder zusammen. Durch die Bergungskommandos wurde ich immer auf dem Laufenden gehalten, stand jederzeit auf dem Sprunge, und so entging mir kaum eine Gelegenheit, die Unbeschreiblichkeit des Grauens in freigelegten Luftschutzräumen von der Kamera auf Celluloid schreiben zu lassen – erschütternder und überzeugender als die beste Feder es könnte. Und womit? Weder Strom noch Blitzlicht standen als Beleuchtungsmittel zur Verfügung. Die Karbidlampen der Bergungsleute mußten erhalten. Es kam zu Belichtungszeiten von 20 – 30 Minuten. Stieg ich nach stundenlangem Aufenthalt aus diesen Pestlöchern in die Straßenbahn – flog ich an der nächsten Haltestelle wieder hinaus. Unverdrossen wartete ich auf die nächste, mit der vagen Hoffnung, daß ich dort vielleicht auf weniger empfindliche Nasen stossen würde... Nach mehrmaligen Umsteigen war ich daheim, musste mit der Flinkheit eines Wiesels ins Bad huschen und wurde gereinigt. Von den Schuhsohlen bis zu den Haarspitzen.

Vier Jahre lang durchmaß ich die Trümmerwüste mit einer Länge von acht und einer durchschnittlichen Breite von dreieinhalb Kilometer. Zwischen achtzehn Millionen Kubikmetern Schutt – ein paar Karawanenwege, die kaum zu einer Oasen führten. Träge, vollgefressene Straßenbahnschlangen krochen auf ihnen dahin – von Peripherie zu Peripherie. Auf ihren Fußbrettern und Kopplungen hingen graue Menschentrauben...

⁴⁵⁴ SLUB, Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511, 39, Lebenserinnerungen, S.145–146.

Tausende von Bildern entstanden so in zielstrebigem, unermüdlicher Arbeit. Noch wußte ich nicht, was einmal daraus werden würde. Ich wußte nur, daß sie in absehbarer Zeit historisch sein – und gebraucht würden. Als Dokumentation einer Zeit in der das Absolut-Böse seine infernalischen Triumphe feierte, als Beweismittel für die letztwilligen Verfügungen eines großenwahnsinnigen Herostraten und der von ihm infizierten Jüngerschaft, die ihren Lehrmeister auch dann noch heilig sprach, als sein Wahnsinn längst offenkundig war.

Das aber allein genügte mir nicht. Neben dem Destruktiven mußte das Konstruktive derer sichtbar gemacht werden, die sich mit aller Kraft für die Beseitigung der materiellen und geistigen Trümmer einsetzten, die mit leeren Händen und leerem Magen sich in die Trümmerberge bohrten, und planvoll sortierend bargen, was aus der unseligen Hinterlassenschaft noch verwertbar erschien. Ein einziger Sonntagseinsatz der SED erbrachte fast zweidreiviertel Millionen Ziegel zum Anfang für den Wiederaufbau – ein ermutigendes Beispiel, das viele aus ihrer Lethargie riß. –

Dann erst begann ich zu sichten und den Extrakt aus dem Berge der Negative zu ziehen. Mit etwa 200 Kopien ging ich zur damaligen Landesregierung und bot sie als Anfangsbestand für ein Landesarchiv an. Man bat mich, sie einige Tage behalten zu dürfen. Zwei Tage später bekam ich Besuch. Der Bildband war Regierungsbeschluß – vor mir standen die Paten – zwei Herren von der Dresdener Verlagsgesellschaft. Dann wurde ich 5 Tage lang eingesperrt... in ein ruhiges Zimmer des Verlages, in dem ich alles an den Platz gebracht bekam, zu essen, zu trinken, zu rauchen... In Hast und Eile mußte ich die Typographie erledigen. Sehr früh am sechsten Tage fuhr die Verlagsleitung nach Berlin zum künstlerischen Beirat. Am Nachmittag gegen 2 Uhr kam ein Telegramm: ‚papierscheck für 50 000 auflage genehmigt – gratulieren – verlagsleitung‘. Innerhalb von zweieinhalb Jahren waren die 50 000 Exemplare vergriffen. Trotz tausender von Nachfragen beim Verlag, bei mir, in den Buchhandlungen, kam es zu keiner Neuauflage; ich hatte sie mir selbst verbaut durch die Hergabe meiner Fotos für eine andere Publikation, die bereits die fünfte Auflage erlebte. –

Trotzdem: ‚Eine Kamera klagt an...‘ war und bleibt ein Erfolg. Das Buch ist in alle Erdteile gegangen. Auszüge daraus sind in zahllosen Publikations-Organen vieler Länder erschienen. Nur ein Bruchteil davon wurde honoriert. Aber das Bewußtsein,

das Gewissen von Millionen Menschen aufgerüttelt zu haben, war und bleibt der beste Lohn.

PERI

D r e s d e n

Eine Kamera klagt an...

...“Dresden ist eine Perle – und ich werde dafür sorgen, daß diese Perle die gebührende Fassung erhält...”

Adolf Hitler zur Eröffnung der Reichstheaterwoche im Jahre 1934

„Das schöne Dresden...” Ein Unterton von Wehmut und Bedauern klingt immer mit, gleichviel wo und von wem es heute auch ausgesprochen wird. Und fast im gleichen Atemzuge wird die Frage laut: „War das noch notwendig, wo sie den Sieg schon in der Tasche hatten?“ Und jeder der diese Frage erhebt, beantwortet sie im nächsten Atemzuge mit dem überzeugten und überzeugenden Kernsatz: „Nein! was sie da angerichtet haben das war ein Verbrechen; das hatte nichts mehr mit strategischer Notwendigkeit zu tun...”

„Sie“ – das waren die „boys“ aus Gottes eigenem Land; die Helden der US-Air-Navi, die am Abend des 13. Februar 1945 zu ihrem „raid“ auf Dresden starteten. „Sie“ – das waren aber auch die, die uns Gutgläubigen durch Wochen und Monate hindurch am leisegedämpften Lautsprecher über „BBC“ und „die Stimme Amerikas“ mit den „Vier Freiheiten“ aus der Atlanta-Charta gefüttert hatten. „Sie“, das waren die SS-Horden, die auf ihrer kopflosen Flucht vor dem unaufhaltsamen Ansturm der siegreichen Sowjet-Armee ihre Rückzugsstrassen mit den Wracks gesprengter Geschütze und Panzer dekorierten – und die am Tage vor der Katastrophen-Nacht auch die letzten armseligen Beutekanonen aus den Flakstellungen von der Räcknitzhöhe und bei Klotzsche abzogen – und damit die Millionen Menschen, die in der Stadt zusammengepfercht waren, schutz- und wehrlos der Vernichtung preisgab. –

⁴⁵⁵ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493.

Aus den inzwischen historisch gewordenen „Vier Freiheiten“ verdient besonders hervorgehoben zu werden – „die Freiheit von Furcht“... 700 000 Dresdner und rund 300 000 durchziehende Flüchtlinge aus Schlesien und Ostsachsen lernten in dieser Nacht, was es heißt: Freiheit vor Furcht...

Es gibt keinen klaren Augenzeugenbericht. Die Überlebenden, die diese Nacht im Bombenhagel und Feuersturm überstanden, vom Wahnsinn durch das Glutmeer der taghellen Nacht gehetzt, wissen nur noch, daß ein einziger Schrei alles um sie her übertönte: Leben!!! Nur nicht sterben, so wie die zahllosen Menschenbündel, die von den Flammen eingesogen, als dunkle Häuflein auf den Strassen lagen – denen der Sturm Fetzen um Fetzen von der verglommenen Bekleidung entführte. –

Menschliche Sprache, wie bist du so arm; menschliche Vorstellungskraft, wie eng sind deine Grenzen.

Aus der Ungeheuerlichkeit dieser Wahnsinnsnacht funkeln als ewige Spitzlichter die Aufzeichnungen aus den Tagebuchblättern einer jugendlichen Angestellten des Telegraphen Amtes:

... dann fing es an zu rauschen, zu heulen und zu krachen. Bomben rechts und links, vor und hinter und über uns. Das Licht ging aus und die Notbeleuchtung auch. Der Luftdruck warf eine Tür zwischen uns. Wir, einige 20 Mädels fingen an fürchterlich zu kreischen. Die beiden „dienstverpflichteten“ tschechischen Mechaniker unter uns mahnten zur Ruhe...

Sie versuchten immer wieder die Kerzen anzubrennen; es gelang nicht. Aber es war auch nicht nötig, denn rechts und links, vor und hinter und über uns brannte es lichterloh. Es wurde taghell. Durch die eingedrückte Tür drangen glutheißer Qualm und stickiger Staub. Und zuletzt auch Flammen, die durch die zersplitterten Fenster der Postplatzseite wieder hinausfuhren. Kreischend und in wilder Flucht rannten wir alle auf die Marienstrassenseite hinüber. Und immer noch Krachen, Heulen, Prasseln, Bersten und das Winseln und Zischen des Feuersturms... und Fetzen brennender Teerpappe und Fackeln aus brennendem Dachgebälk flogen durch die Luft... und dazwischen die rasenden Schreie vom Wahnsinn gehetzter Menschen. Drüben am Haupteingang zum Postamt I wirbeln drei brennende Frauen herum – wahnsinnig schreiende, riesige menschliche Fackeln. Der tschechische Mechaniker Kušik hat irgendwo eine Wäscheleine erwischt – der Andere reißt eine Decke von der

Tragbahre, taucht sie in ein Löschwasserfaß, wickelt sich vom Kopf bis zu den Knien in den tiefenden Fetzen, schlingt die Leine darüber und schiebt sich durch das eingedrückter [SIC] Kellerfenster. Er versucht über die Strasse zu kommen. In der Mitte erfaßt ihn der Feuersturm und wirbelt ihn gegen den Postplatz. Noch will er nicht zurück, will retten, helfen, die lebenden Fackeln löschen – mit ohnmächtigen, leeren Händen. Jetzt kriecht er auf dem Bauche, winselt vor Schmerz. Der Dampf aus der siedenden Decke wird quälender als Staub und Qualm und Flammen um ihn her. Auf der Strassenmitte packt ihn eine neue Feuerzunge und wirbelt ihn abermals gegen den Postplatz zu. So weit, daß uns die Wäscheleine auszugehen droht.

Aus! Unmöglich! ... Zurück!

Als wir ihn durchs Fenster ziehen, fallen die letzten glimmenden Zunderfetzen von seinem Leibe. Über das krebsrote, verbrühte, verbrannte Gesicht läuft ein schmerzliches Zucken. Hinter den festverbissenen Zähnen ballen sich die Schmerzensschreie. Er läßt sie nicht hindurch. Aber durch alle Ritzen und ein Zahnücke preßt sich ein tierischer Urlaut, rau und rissig, als bräche eine Stahlplatte... Der zuckende, nackte, verbrannte Körper will sich winden, aufbäumen, wälzen. Er fängt an zu zucken, streckt sich, liegt plötzlich still... Der Krampf der die Kinnlade band löst sich; auf die schwarzen Lippen kriecht ein verzerrtes Lächeln und bleibt dort stehen. Still, ganz still...

Vielleicht weil es plötzlich so still ist da draußen...

Fort! Nur fort aus diesem Backofen, in dem der Erstickungstod lauert...

Wie ich über den Postplatz kam, am Zwinger vorbei und an die Elbe hinunter, das weiß ich nicht mehr. Das aber, was ich dort sah, das steht als schaurige Vision vor mir, so oft ich „Dresden“ höre... Luftschutzpolizei und SS schrien plötzlich: Zurück! Zeitzündler! Schrien es in eine schwarze, gedrängte Masse... Links die brennende Stadt, rechts das eisige Wasser. – Platsch! – Einer hat sich hinunter gestürzt. Platsch – platsch – platschplatsch, Zehn, dreißig, hundert... Dieser Tod ist besser als Ersticken und Verbrennen. Und am Brückenkopf kauert eine Mutter, mit einem verummten Säugling im Arm. Die linke Schulter umflattern verkohlte Fetzen. Zwischen Schulterblatt und Schlüsselbein ragt der Stumpf einer Brandbombe heraus...

Da, ihr Herren von der „BBC“ und von der „Stimme Amerikas“ – und ihr Auftraggeber und Hintermänner und Großverdiener an dieser Heldentat – da habt ihr eine Illustration zu eurer „Freiheit von Furcht“. – Oder hattet ihr sie euch anders gedacht?

Der zwangsverschleppte Tscheche allein, der allen Grund gehabt hätte, anders zu handeln, als er tat, er wiegt Zehntausende von euren „braven boys“ auf. – Ihr, die ihr mit Menschlichkeit und Moral hausieren geht, wie mit verdruktem Kattun, ihr habt kein Recht von Moral und Menschlichkeit zu sprechen, so lange das Steinchen dieses Namenlosen wie ein Edelstein funkelt im Mosaik des schaurigen Mahnmales, das ihr aus Dresden gemacht habt.

Das Hohelied dieses Helden schrieb eine 19jährige Telegraphistin. Sie schrieb es ohne Pathos und ohne Klage. Und sie hat uns damit mehr gegeben als Kaugummi und Quäkersuppe. Sie gab der Welt den Stoff für eine Nutzenanwendung. –

Die 24 engbeschriebenen Seiten des Schulheftes der kleinen Telegraphistin und zahlreiche andere Augenzeugenberichte gaben mir ein so eindringlich-ursprüngliches Bild von der Ungeheuerlichkeit des hier begangenen Verbrechens, daß sich der Wille in mir zur sittlichen Verpflichtung verdichtete, diese Geschehnisse der Nachwelt zu erhalten. – Beseelt und besessen von diesem Willen, (mit ohnmächtigen, leeren Händen) mit einer lächerlich primitiven, geliehenen Kamera ging ich nach dem Zusammenbruche an die schwierige Aufgabe, aus der Weiträumigkeit diese Trümmermeeres die Bausteine für das schaurige Kolossalmosaik: „Dresden“ zusammen zu tragen. Mit den Ergebnissen der Arbeit wuchs der Zweifel; ob es angebracht sei, der leidgesättigten Menschheit nach allem was sie durchlebt hatte, dieses furchtbare Bild noch einmal in Erinnerung zu bringen? Und durch die Jahre hindurch habe ich diese Frage mit „Nein“ beantwortet. Bis mich die Drohung mit der Atombombe zu einer Revision meines Standpunktes zwang. Die Entwicklung in den westlich orientierten Ländern zeigt, daß die Menschheit nicht geneigt ist, die Nutzenanwendung zu ziehen aus der ungeheuren Tragödie, die mit Stahl und Feuer geschrieben wurde und deren grauenhafteste Seite – Dresden heißt. – Dresden darum, weil es nichts anderes war, als eine Demonstration. Die letzte und gewaltigste Demonstration auf dem europäischen Kriegsschauplatze. Eine Demonstration darum, weil hier eine der schönsten Großstädte Europas mit zahlreichen Zeugen

einer kultureichen Vergangenheit in weniger als 24 Stunden grundlos und zwecklos aber auch ebenso restlos vernichtet und ausgelöscht wurde.

Berlin, Hamburg, Köln und zahlreiche andere Ruinenstädte wurden im Laufe der Kriegsjahre durch zahlreiche Angriffe langsam – und trotzdem nicht so gründlich zerstört. Überall dort gab es immer noch Inseln menschlicher Hoffnung. Die Riesenstadt Dresden wurde innerhalb von 6 Stunden in ein Trümmer- und Flammenmeer verwandelt, aus dem es kein Entrinnen gab. Die offizielle Schätzung der Todesopfer wird mit 45 000 beziffert. Die übereinstimmende Auffassung aller Augenzeugen nennt eine Zahl, die fast um das Zehnfache höher liegt. Die Wahrheit dürfte in der Mitte zwischen den beiden Meinungen liegen. –

Fünf Jahre danach. Und die Menschheit hat vergessen. Vergessen die Tage, da über dem Trümmermeer kein Vogel sang, keine Glocke klang. Vergessen die Menschen, die dem Wahnsinn nahe, über Trümmerberge kletterten und auf der tagelangen Suche nach ihren Angehörigen allmählich die ersten Trampelpfade bildeten. Vergessen die Wochen, in denen sie hinaus mußten zu irgend einem weit entfernten, heil gebliebenen Hydranten, um dort in der Schlange zu warten bis sie ihren Eimer Wasser ergatterten. Vergessen die Monate in denen man von Stadtrand zu Stadtrand zu Fuß ging; in denen es kein Gas, keinen Strom, keine Heizung gab, keine Transportmöglichkeit, keine Verkehrsmittel, kein Telefon, keine Post, keine Sicherheit für Leben und Eigentum. – Die Zeit, in der jeder Funke menschlichem Mitgefühls zerstob und erlosch, weil die eigenen Not nicht kleiner war, als die des Anderen.

Und ganz und gar vergessen die Urheber dieser einmaligen, gigantischen Katastrophe. Sie wußten: wirf dem hungernden Hunde einen Knochen hin – und er wird wedeln und kuschen. – Und sie wußten auch, daß die Sowjet-Union, das Land, welches die weitaus größten Opfer an Gut und Blut für die Rettung Europas aus kapitalistisch-faschistischer Knechtschaft darbrachte, dies nicht tun konnte, weil ihr die faschistischen Mordbrenner nur Trümmer und Wüstenei hinterließen. Und daß diese Verwüstung gründlich besorgt werden konnte, dafür haben die Herren aus Gottes eigenem Lande weidlich gesorgt. Ihr Zünglein – an – der – Waage – Spiel lief darauf hinaus, ganz Europa einschließlich der Sowjetunion soweit zu schwächen, daß dieser Kontinent auf Jahrzehnte hinaus aus dem Spiel der Kräfte scheiden sollte. Es kam anders als es sollte. Um die Sowjetunion scharen sich heute alle friedliebenden

Völker der Erde. Immer machtvoller schwillt der Ruf nach einem baldigen, gerechten und dauerhaften Frieden. Millionenstimmig erhebt sich der Chor in allen Ländern der Erde, der die Ächtung der Atombombe fordert. Nur die da drüben; denen der Krieg nicht eine Fensterscheibe zerbrach – und die aus der Konkursmasse dieses waidwund geschlagenen Erdballes alles an sich zu bringen versuchen, was sich in Dollars ummünzen läßt, die zetern heut um die „Rettung der bedrohten Demokratie“. – Und meinen damit ihre Profitinteressen.

Gemach! Ihr Rechenmaschinen aus USA. Chesterfield und Corned-beef büßen an werbender Kraft ein, mit jedem Tag, den unser demokratischer Neuaufbau voranschreitet. Nicht lange mehr – und euch und euren europäischen Stiefelputzern werden die Augen aufgehen über eurem Kalkül. -

Der Tag wird kommen, an dem euch eine sehendgewordene Menschheit den Spiegel vor eure Pharisäerfratzen halten – und eine Rechnung präsentieren wird, in der auch Dresden als Schuldtitel offen steht. Und ein wenig später wird die freigewordene Menschheit ein neues weltumfassendes Lexikon schaffen. Und in der Spalte unter „Hu“ wird das Wort Hunnen zu finden sein. Und unter der Rubrizierung (moderne) wird gleich nach Himmlers SS und Auschwitz, die US-Air-Navi vermerkt sein mit der Erklärung: „Am 13. Februar 1945 zerstörte sie Dresden grundlos und restlos. – Hunderttausende von Frauen, Kindern und Greisen kamen in den Flammen um...“

Dieses Buch will nicht mehr und nicht weniger, als daß dies nicht vergessen wird.

Peri

6.4.3 Richard Peter: Kurzgeschichten⁴⁵⁶

Kulturstadt Dresden

Ernster Disput zwischen heiterem Barock

„Der Dresdner Zwinger war ein Werltbegriff...“

„Na – und die Frauenkirche wohl nicht?“

„Jaja! die auch, aberr...“

Unter dem Schutzdache einer Steinmetzbude im Zwingerhofe um die Zeit der Leipziger Messe. Zwei Männer streiten um Kunstwerke. Der eine säxselt; das ist der Steinmetz, der andere, der das R hinter verbissenen Zähnen herumwält wie Split in einer Kugelmühle, scheint Ausländer zu sein. Ich kann sie nicht sehen; ich stehe hinter einer Schuppenwand und höre sie nur – und ich möchte nicht stören...

„Was aber?“ – Der Steinmetz läßt nicht locker.

„Oh – Kirchen gibt es sehr viele – auch schöne – auch bei uns in Ämerikä – aber Zwinger gibt es nur diesen. – Scharde!“ –

„Was schade?“ knurrt der Steinmetz.

„Na, scharde, daß er ist so kaputt.“

„So, so, schade! Und wußtet Ihr das nicht vorher, daß es schade ist, so was kaputt zu schmeißen?“

„Oh! Wir wurßten, aber es war Krieg – und es war in der Nacht und es war...“

„eine Lumperei“ – ergänzt der Steinmetz flink.

„Aber nein! – so darf man nicht sprechen. – Sie müssen denken, daß deutsche Flieger auch kapurtt gemacht hätten in Ämerikä ein solches Zwinger, wenn sie hätten gekonnt – und wenn wir eins gehabt hätten...“

„Jawoll! wenn Ihr eins gehabt hättet!“ – höhnt der Steinmetz – „Aber Ihr habt nicht – Ihr habt Betonkisten, die ihr in 8 Tagen hochgießt... aber so was wie das hier...“

⁴⁵⁶ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493.

„Warum sind Sie so böse auf mich? – ich bedaure, dass unsere Flieger das haben gebombt. – Aber ich habe das doch nicht getan...“

„Sehnse, nu komm’ wir zusamm’! – Ich habe auch nicht gewollt, daß Hitler den Krieg anfang. Und ich hab’ das 6 Jahre lang büßen müssen. In Buchenwald. Weil ich ein „vaterlandsloser Geselle“ war und ein „Defätist“. Wir zogen doch eigentlich am gleichen Stricke. Ich wollte von Hitler nichts wissen – und Ihr angeblich auch nicht. Aber Euch ging’s wohl weniger um Hitler, als um seine Pläne. Er kam Euch doch nur ungelegen, weil er Euch in Eurem Weltwirtschaftskonzept herumpfuschte. Ihr hättet doch keinen Augenblick gezögert, den deutschen Faschismus mit Eurem eigenen zusammen zu tun, wenn Hitler nicht nach Afrika und gegen Suez gerammelt wäre, sondern nach Rußland...“

„Aber nei-n! So darf man nicht sprechen. – Wir haben doch kein Faschismus, wir sind ein demokratisches Land...“

„So, so! demokratisch! das hat sich bei uns wahrscheinlich noch nicht genug herumgesprochen“ – platzt der Steinmetz heraus. – „Demokratisch? Na schön, dann haut ab aus Europa und laßt uns endlich auch demokratisch leben – und päppelt nicht unsere Faschisten wieder hoch – und laßt die Finger von der Ruhrkohle – und zerreißt unser Vaterland nicht in Ost und West – und sperrt nicht jeden ein, der Euch demokratisch die Meinung sagt – wenn ihm mal die Galle hochkommt.“

„Aber nein Herr! Mit Ihnen kann man nicht sprechen über Demokratie. Sie wollen nicht verstehen. – Aber sagen Sie mir, wo ist noch mehr Kunst zu sehen hier in Dresden?“

„Noch mehr? – Na da gehnse mal in die Trümmerhaufen nebenan, da finden Sie überall Kunst die so aussieht wie der Zwinger. Oder noch schlimmer.“

Pankpänk – pänk – pänk. – Der Steinmetz hat sich über die Stirnlocke einer Permoser-Putze hergemacht.

Der Ami geht.

Einer Reihe fertiger Figuren flankierten seinen Weg.

Und ein feister Faun, der da mittendrin steht, lächelt, lächelt als hätt er gelauscht...

Franc Shmith und seine rote Brille

In einer Vorstadtstraße von Ohio USA wohnt Franc Shmith. In seiner Andenkensammlung vom Kriege in Europa hängt neben einer Leica eine rote Brille. Sie trägt nicht den Stempel: Made in Germany – sie ist amerikanischen Ursprungs. Jeder Soldat der US-Air-Navy trägt sie bei Nachtangriffen. Sie hat den Zweck, die durch die Bombenabwürfe verursachten Verwüstungen und Flächenbrände im schönsten Lichte zu zeigen – d. h. alles rosenrot zu filtern – und damit jede menschliche Regung zu absorbieren. –

Der Bombenschütze Franc Shmith trug diese Brille in der Nacht vom 13. zum 14. Februar über Dresden. Er hatte Befehl, seine Bombenlast im Planquadrat Y auszuklinken. In diesem Planquadrat lag die Seidnitzer Straße. Im III. Stock der Seidnitzer Str. 23 wohnte der Altersrentner Franz Schmidt mit seiner Frau. Sein Bruder Heinrich wanderte 1908 nach den „Staaten“ aus – und schrieb sich von da an Henri Shmith. Sein ältester Sohn wurde zu Ehren des Onkels Franz auf den Namen Franc getauft. –

An diesem Abend feierte Frau Schmidt aus der Seidnitzer Straße ihren 70. Geburtstag. Die ganze Verwandtschaft – 3 Kinder mit 5 Enkeln – waren zu Besuch gekommen. Im Aufbruch zur Heimfahrt – zwischen der zweiten und ersten Etage – ging die Sirene.

„Oha! Gleich Vollalarm!“ bemerkte Opa Schmidt. – Und Oma, das Geburtstagskind tröstete: „Na da bin ich aber froh, daß ihr noch nicht auf der Straße seid...“

Auf der Kellertreppe erschreckte sie der Luftschutzbong. – Und dann Türeenschlagen und Stimmengewirr: „Los! Beeilt euch! da stehen schon überall die „Christbäume!!“ – Die letzten Hausbewohner waren noch im Parterre, als sich zwischen dem Motorengerumm das Rauschen fallender Bomben bemerkbar machte. Und fast gleichzeitig das Krachen und Bersten und Beben der ersten Einschläge – und die ersten Aufschreie todesängstiger Menschen.

Und dann – Franc Shmith – dann fielen Deine Bomben ins Planquadrat Y – und eine davon ins Haus Seidnitzer Str. 23. – Und Du sahest im Lichte der aufzuckenden Bombenblitze die Riesenfontänen aus Steinbrocken und Möbelfetzen emporfahren, aus deren Mitte sich zuletzt die dicken Pilze von Staub und Qualm entwickelten. – Sahest das so schön durch Deine rosenrote Brille, daß Dir in heller Begeisterung der Vergleich entschlüpfte: ...“wie dicke, reife Pfirsichfrüchte...”

Den Hitlerjungen Pietsch, der heut für seinen Vater Luftschutzdienst versah, weil der zur Nachtschicht war – den erschlugen die herabstürzenden Treppenstufen im Parterre. Der hatte einen schnellen Tod. – Wie aber der Onkel und seine Frau und die Kinder und Enkel starben, das – Franc Shmith – das können alle starken Worte aller Sprachen dieses Erdballes nicht so grauenhaft schildern, wie es in Wirklichkeit war.

Wir fanden sie 14 Monate danach.

Das verspätete Kapitel deiner Heldentat schrieb eine Kamera im schrecklich bleichen Lichte einer Karbidlampe. –

Du findest das pietätlos?

Mag sein, Franc Shmith! – Aber pietätlos aus der Erwägung heraus, daß es besser sei, der Menschheit das Originalbild Deiner Heldentat ungefiltert zu zeigen, als sie vergessen zu machen, bis zu welchem Grade von Vertiertheit sie zurückentwickelt werden kann, überall dort, wo ein Gemisch aus überspitztem Nationalismus und Rassenhaß zum Stigma erhoben wird – zum Massenwahnsinn – zu einer Kulisse, hinter welcher die Großverdiener an „Fliegenden Festungen“ oder „V“-Waffen – Dollar oder Reichsmark schaufeln können. – Profite, an denen das Blut von deines Vaters Brüder und seiner ganzen Sippe klebt. –

Verstehst Du jetzt – Franc Shmith – daß eine kleine Pietätlosigkeit unter Umständen weit moralischer sein kann als eine große Heldentat? Komm! sieh Dir an, was Du

angerichtet hast! Aber ohne rote Brille! Vielleicht führt Dich das zum Menschentum zurück. - -

Aufbau

Ein Mann holt Karbid

Ein trüber Novembertag 1945. Das Telefon klingelt:

„Komme auf schnellstem Wege in die Universelle – Wilhelm Pieck wird jeden Augenblick erwartet...“

Ich kam auf dem schnellsten Wege, aber Pieck war schneller. Immerhin kam ich noch rechtzeitig genug, um Zeuge einer denkwürdigen Begebenheit zu werden. – Im Zimmer der Betriebsleitung, dessen Fensterscheiben zum größten Teil noch aus Pappstücken und Blechtafeln bestanden, waren außer dem Gaste noch 4 oder 5 Männer anwesend. Das Wort hatte der Betriebsleiter: ... und da, das ist der Mann, dem wir es verdanken, daß unsere Aufräumarbeiten so weit gediehen sind. Wir kamen in dem Chaos nicht weiter ohne Schweißapparate – und es gab nirgends Karbid. Eines Tages kommt unser Gerhard: „Gebt mir etwas Geld. Ich weiß, wo's Karbid gibt. In Wittenberge. Ich werde welches holen – so oder so...“

Nach 6 Wochen kam er an. Mit 2 Fässern Karbid. – Aber frage nur nicht wie – Genosse Pieck. Verlaust und mit einem Vollbart wie Robinson. Heruntergekommen bis auf's Skelett und sterbenskrank. Der Arzt stellte eine schwere Rippenfellentzündung fest. Im Fieberdelirium kam alles heraus, was er uns in seiner Bescheidenheit nicht eingestehen wollte. Die ganzen 6 Wochen hindurch hatte er seine 2 Fässer nicht aus den Augen gelassen. Karbid war beehrter als Geld... Kein Fahrzeug zum Abrollen, kein Mensch, dem er seine Fässer hätte anvertrauen können. Nachts schlief er darauf. Bei Wind und Wetter. Aber er brachte das Zeug bis nach Dresden. Stückweise. In 11 Etappen. Eines Tages kam er an, entsetzlich hustend – und sagte nur: „Zwei Fässer hab ich erwischt. – Da ist es. – Nu kanns losgeh'n. – Aber ich wird mich wohl erst'n paar Tage legen müssen...“ Ja und nun steht er heut

da, trotzdem ihm der Arzt das Aufstehen verboten hat... er war nicht zu halten, er wollte heut dabei sein – Genosse Pieck! ...“

„Aber Junge!“ – Piecks Stimme zittert vor Freude und Ergriffenheit – „Das hättest Du doch nicht tun sollen, wenn der Arzt...“ Dabei zieht er den blassen, abgemagerten Gerhard an seine Brust, klopft ihm sanft auf die Schulter und spricht dann mit halberstickter, brüchiger Stimme weiter: „Freunde! ... Mit Menschen, die aus solchem Holz geschnitzt sind, werden wir's zwingen – Wir sind erst am Anfang und es liegt noch viel Schweres vor uns, aber mit Menschen, die so viel Willen aufbringen, ist alles zu schaffen. – Alles. - Aber nun gebt dem Jungen einen Wagen – und laßt ihn schnell wieder ins Bett bringen...“

Gerhard Vogt, der unscheinbare, blasse, abgemagerte Junge ist nur einer von all den Tausenden, die in jenen Tagen – mit dem Riemen auf dem letzten Loche – sich in selbstlosester Hingabe der Aufgabe verschrieben, mit den bergehohen Schwierigkeiten, die vor uns lagen, fertig zu werden. –

Das Hohelied dieser Namenlosen knattert der Wind aus den Fahnen über den Dächern wieder aufgebauter Betriebe. Es wird gesungen von vieltausend Maschinen, die mit improvisierten Geräten aus dem Schutt gekratzt – und in dächerlosen Hallen instandgesetzt wurden. Bei Regenschauern, Frost und Schneetreiben. – Es schreien es die Schienen der Straßenbahn an jeder ausgebesserten Kurve“ es lallen es die Kinder, es lispeln es die Greise und Siechen in den wiedererstandenen Krankenhäusern und Polikliniken. Es rollt über neue Brückenbögen und schwingt sich in vollen Tönen aus den Fenstern der ersten Notkirchen; es donnert über die Vorortstraßen hinaus – auf Anhängern hinter den Treckern der MAS. Hinaus zu den Neubauernhöfen mit vielen Millionen geborgener Ziegelsteine – jeder eine kleine Note im großen Epos: Aufbau –

Und es raunt hunderttausendstimmig durch Häuserkolonnen, aus Straßen- und Eisenbahnwagen, aus Werkstätten und Büros:

„Das Schwerste liegt hinter uns...“

„Es hat sich doch verdammt viel geändert seit 45...“

„Wer hätte das geglaubt? ...“

Ja – wer hätte das geglaubt?

Nicht die, denen jede Aufforderung zum freiwilligen Einsatz – Gallenschmerzen bereitet – und die sich in unmißverständlicher Weise an die Schläfe tippten: „Ich bin doch nicht hier“

Ganz sicher aber die Männer, die damals im Schummergrau des Betriebsleiterzimmers den Mann umstanden, der Karbid holen wollte – „so oder so...“

Vorwort

Pompeji und Herkulaneum starben inmitten einer Naturkatastrophe und menschlicher Ohnmacht.

Dresden, eine der schönsten Städte der Erde, sank in Trümmer, Schutt und Asche in einer Nacht durch Menschenhand!

In den Phosphorgluten und der höllischen Entladung der anglo-amerikanischen Bombengeschwader wurde am 13./14. Februar 1945

alles dem Tode ausgeliefert: Zehntausende von Menschen jeden Alters, summarisch unerfaßt; Wohnstätten, Stätten der Arbeit,

Krankenhäuser, Kirchen, Schulen, Kultur- und Kunstdenkmäler, Stätten der Künste und Wissenschaften, deren Schöpfungen der Welt Jahrhunderte bewundert zuströmten.

Eine Kamera klagt an! Diese Bilddokumente – Tausende könnten sich anreihen – sind erschütternde Dokumente entarteten Kriegswahns.

Eine Kamera klagt an! War das Krieg oder Verbrechen? Der Ausgang des Kriegs war entschieden als das geschah!

Eine Kamera klagt an! Diese Dokumente fordern auf zur unent-rinnbaren Gewissensfrage: Krieg oder Frieden?

Nach dem Zusammenbruch des Hitler-Regimes im Mai 1945 sammelten sich die Kräfte des Aufbaues. Sie richteten Verzweifelte auf, rissen die Bevölkerung einer ganzen Stadt mit sich, lösten eine Welle der Ermutigung aus.

Seitdem wird aufgebaut, zielgerichtet und immer zäher, mit den verbliebenen und neu erarbeiteten Mitteln, aus eigener Kraft, mit Genugtuung, gesteigertem Selbstbewußtsein über jeden und den fortschreitenden Erfolg.

⁴⁵⁷ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316.

So zeigen die Bilddokumente neben denen aus der strahlenden
Schönheit der Vergangenheit und denen der Vernichtungskata-
strophe Ausschnitte des Aufbauwillens aus der Vielheit des
Neuerstandenen.

Dresden schafft und baut weiter! Und zugleich kämpft es mit ge-
weitetem Blick und festen Willens mit allen fortschrittlichen
Menschen der Erde für den

F r i e d e n !

Dresden, im Jahre 1950

Der Verlag

6.4.5 Max Zimmering: Dresden (ältere Fassung)⁴⁵⁸

Max Zimmering

~~Du Stadt am Strom~~ DRESDEN

Du Stadt am Strom,
auch Dir begann der Tag,
dir,
deren Antlitz noch zerfetzt,
entstellt.

Der Glanz, der einst in deinen Augen lag,
die von Musik und Malerei erhellt,
der musste weichen
durch die eigne Schmach
und durch die Schmach,
die fremden Namen trug.

Und doch – du, der man tausend Wunden schlug
durch Feuerhagel, der aus Wolken brach –
du Stadt am Strom,
dein neuer Tag begann
und erstes Lächeln zeichnet dein Gesicht,
ein Lächeln, das noch zögert,
schamhaft,
schlicht,
ein Lächeln aber,
das beglücken kann.

⁴⁵⁸ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316. Der Text wurde durchgestrichen und mit der handschriftlichen Notiz „Alte Fassung, Ablage“ versehen.

Du Stadt am Strom,
du arbeitsame Stadt,
wenn auch dein alter Glanz erstarb,
verblich,
als Unterdrückung durch die Strassen schlich,
du, die der Phosphortod gezeichnet hat –
du bist von ungebrochnem Lebensmut.
Sieh, aus Ruinenstaub und Wüstenei
erblühn Musik,
Theater,
Malerei,
nicht einen Tag hast du dich ausgeruht.
Es wuchsen Brücken,
wuchs so manches Haus,
es wächst der Zwinger
aus verbranntem Stein,
die Arbeit treibt des Todes Schatten aus
und machtvoll zieht das neue Leben ein.

Du Stadt am Strom,
dass du dich neu erhebst,
dass dieses Wunder
nicht nur Traum ersann –
das danken wir der Trümmerfrau,
dem Mann,
der mauert, schweisst,
damit du wächst und lebst.

Du Stadt am Strom,
du hebst dein Haupt empor,
weil sich dein Volk,
das leidverstummt

fand
 und deine Schuttgebirge überwand
 und singen lernte
 im geeinten Chor.

DRESDEN

Du Stadt am Strom, auch Dir begann der Tag, dir,
deren Antlitz noch zerfetzt, entstellt.

Der Glanz, der einst in deinen Augen lag, die von Musik und Malerei erhellt,
der mußte weichen durch die eigne Schmach und durch die Schmach,
die Wallstreets Namen trug.

Und doch – du, der man tausend Wunden schlug durch Feuerhagel, der aus Wolken
brach –

du Stadt am Strom, dein neuer Tag begann und erstes Lächeln zeichnet dein
Gesicht, –

ein Lächeln, das noch zögert, - schamhaft, - schlicht, - ein Lächeln aber, das
beglücken kann.

Du Stadt am Strom, du arbeitsame Stadt, wenn auch dein alter Glanz erstarb,
verblich,

als Unterdrückung durch die Strassen schlich, du, die der Phosphortod gezeichnet
hat –

du bist von ungebrochnem Lebensmut. Sieh, aus Ruinenstaub und Wüstenei
erblühn Musik, Theater, Malerei, nicht einen Tag hast du dich ausgeruht.

Es wuchsen Brücken, wuchs so manches Haus, es wächst der Zwinger aus
verbranntem Stein,

die Arbeit treibt des Todes Schatten aus und machtvoll zieht das neue Leben ein.

Daß neue Kraft aus deinen Quellen fließt, kam durch den Tag,
an dem der Rotarmist in deine Mauern eingezogen ist, von allen freien Herzen froh
begrüßt.

Du Stadt am Strom, dein wundes Antlitz lacht, weil einer deinen ersten Ruf vernahm:

⁴⁵⁹ SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316. Fassung, bereits gedruckt im
Buchformat, handschriftliche Notiz: „gelesen Max Zimmering“.

Es war dein Sohn, der aus des Kerkers Nacht, aus den Verstecken der Verfolgten kam.

Du Stadt am Strom, daß du dich neu erhebst, daß dieses Wunder nicht nur Traum ersann –

das danken wir der Trümmerfrau, dem Mann, der mauert, schweißt, damit du wächst und lebst.

Du Stadt am Strom, du hebst dein Haupt empor, weil sich dein Volk, das leidverstummte fand

und deine Schuttgebirge überwand und singen lernte im geeinten Chor.

Du Stadt am Strom, dir war der Tod zu nah, als daß du träumen könntest unberührt, indes der Krieg nach neuer Mahlzeit giert – nein, nie geschehe das, was dir geschah.

Du Stadt am Strom, aus tausendfachem Leid, aus Sterben, aus des Bombenregens Saat,

erwuchs in dir die Kraft zur Friedenstat. Das Leben lehrte dich Entschlossenheit.

Max Zimmering

6.5 Abkürzungsverzeichnis

bpk	Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz. Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte
BRD	Bundesrepublik Deutschland
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DF	Deutsche Fotothek
KG	Kommandit-Gesellschaft
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
MHM	Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
SA	Sturmabteilung
SAPMO	Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SHSTA	Sächsisches Staatsarchiv. Hauptstaatsarchiv Dresden
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SMAD	Sowjetische Militäradministration in Deutschland
SS	Schutzstaffel der NDSAP
STMD	Museen der Stadt Dresden. Stadtmuseum Dresden
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
USA	United States of America
USPD	Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands
VEB	Volkseigener Betrieb
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen

6.6 Abbildungsverzeichnis

Die Originaltitel von Richard Peter wurden entweder genau in Wortlaut und Schreibweise den Bildunterschriften im Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* oder den Rückseiten der Abzüge übernommen. Ein fehlender Titel wird durch *ohne Titel* gekennzeichnet. Bei den Reproduktionen aus Peters Bildband sind zudem Informationen zum Negativ in Klammern aufgeführt. Weite Informationen auf der Rückseite der Vintage Prints wie zum Beispiel der Stempel des Fotografen werden nicht erwähnt.

- Abb. 1 **Richard Peter**
Blick vom Rathausturm nach Süden / „Windrose“ III, Nach Süden,
1945
Deutsche Fotothek Ps 10 [Originalnegativ]
- Abb. 2 **Henri Cartier-Bresson**
Deutschland, 1945
Reproduktion aus: Koetzle: Photo Icons, 2002, Bd. 2, S. 46–47
- Abb. 3 **Ernst Haas**
Wien, 1947
Reproduktion aus: Koetzle: Photo Icons, 2002, Bd. 2, S. 65
- Abb. 4 **Unbekannt**
Der Fotograf Richard Peter sen. beim Fotografieren während einer
Kundgebung anlässlich der Vereinigung von KPD und SPD zur SED
vor dem Opernhaus in Dresden, April 1946
Deutsche Fotothek 261 943 [Originalnegativ]
- Abb. 5 **Richard Peter**
Die Mutter, 1915
Stadtmuseum Dresden Ph_45-10 [Positiv]
- Abb. 6 **Richard Peter**
Kaufhaus Prager Straße & Städtische Verwaltungsgebäude, 1945/1950
Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an,
o. J. (1950), S. 38/39
(Deutsche Fotothek Ps 41 & Negativ nicht vorhanden)
- Abb. 7 Buchdeckel zu Richard Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, 1950

- Abb. 8 **Albert Georg Jahn**
 Entwurf zur Gestaltung des Buchdeckels zu Richard Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, 1950, Tempera
 SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493
- Abb. 9 Buchdeckel zu Kurt Schaarschuch: Bilddokument Dresden 1933–1945, 1945
- Abb. 10 Buchdeckel zu Hermann Claasen: Gesang im Feuerofen, 1947
- Abb. 11 Buchdeckel zu Landkreise Düren und Jülich (Hrsg.): Verbrannte Erde, 1949
- Abb. 12 **Richard Peter**
 Von der Marienbrücke, 1935 & Blick vom Rathausturm nach Süden / „Windrose“ III, Nach Süden, 1945
 Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 8/9
 (Deutsche Fotothek Ps 932 & Ps 10)
- Abb. 13 **Richard Peter**
 Dresden nach dem Luftangriff vom 13./14. Februar, 1945
 Deutsches Historisches Museum Ph 93/58 [Positiv]
- Abb. 14 **Walter Hahn**
 Blick vom Rathausturm auf die Altstadt, vor 1924 & LZ 127 Graf Zeppelin über Dresden, 1928
 Deutsche Fotothek 301893 & 304930 [Originalnegative]
 Reproduktion aus: Rat der Stadt Dresden (Hrsg.): Das Buch der Stadt Dresden, 1924, S. 87
Boehner Film Dresden
 Fahrende Stadt, 1939
 Deutsche Fotothek df_bo-pos-10_0000186 [Positiv, Film Still]
- Abb. 15 **Walter Hahn**
 Blick vom Rathausturm auf die zerstörte Innenstadt, 1945
 Deutsche Fotothek 314636 & 314637 [Originalnegative]
- Abb. 16 **Willi Roßner**
 Dresden nach dem Bombenregen - Blick vom Rathausturm (Querformat) & Blick vom Rathausturm (Hochformat), 1945
 Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden Va 38421 – 10.178 E & Va 38696 – 10.312 E [Originalnegative]

- Abb. 17 **Hilmar Pabel**
Blick vom Rathausturm, 1955
Reproduktion aus: Reinhard, Neutzner und Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 258
- Abb. 18 **Willi Roßner**
Blick vom Rathausturm in Richtung Georgplatz, Winter 1952
Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden Va 38427 – 10.180 E [Originalnegativ]
- Abb. 19 **Richard Peter**
ohne Titel (Blick vom Rathausturm nach Südwesten), 1969
Deutsche Fotothek Ps 349 [Originalnegativ]
- Abb. 20 **Richard Peter**
ohne Titel (Ehepaar mit zwei Kindern auf der Aussichtsplattform des Turmes des Neuen Rathauses), 1970
Deutsche Fotothek Ps 1004 [Originalnegativ]
- Abb. 21 **Richard Peter**
Blick vom Rathausturm nach Norden (Neumarkt) / Nach allen Richtungen der Windrose totale Zerstörung. Blick nach Norden I, 1945/1946 (?)
Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 11
[Deutsche Fotothek Ps 73 (Reproduktionsnegativ)]
- Abb. 22 **Richard Peter**
Um den Georgplatz und die Bürgerwiese / Ein Trümmermeer soweit das Auge reicht, Windrose II, 1945/1950
Deutsche Fotothek Ps 402 [Originalnegativ]
- Abb. 23 **Richard Peter**
Um den Georgplatz und die Bürgerwiese / Ein Trümmermeer soweit das Auge reicht, Windrose II, 1945/1950
Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 14
- Abb. 24 **Erich Andres**
Hamburg – St. Pauli: Über die Schultern des Türmers von St. Michael gesehen; oben das Elbufer mit den Landesbrücken und die Ruine der alten Seewache, 1945/1946
Reproduktion aus: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 54

- Abb. 25 **Hermann Claasen**
 Köln. Von Hohenzollernbrücke, Herbst 1945
 Reproduktion aus: Claasen: Gesang im Feuerofen, 1947, Tf. 5
- Abb. 26 **Hermann Claasen**
 Köln. Blick vom Dom, um 1945/1948
 Reproduktion aus: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 60
- Abb. 27 **Richard Peter**
 Theaterplatz – Oper – Gemäldegalerie, 1945/1950
 Deutsche Fotothek Ps 101 [Originalnegativ]
- Abb. 28 **Richard Peter**
 Theaterplatz – Oper – Gemäldegalerie, 1945/1950
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 42
- Abb. 29 **Richard Peter**
 Oper – Innen, 1945/1950
 Deutsche Fotothek Ps 45 [Originalnegativ]
- Abb. 30 **Richard Peter**
 Oper – Innen, 1945/1950
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 43
- Abb. 31 **Edmund Kesting**
 ohne Titel, Variation aus „Dresdner Totentanz“, um 1945
 Reproduktion aus: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 104
- Abb. 32 **Richard Peter**
 Industrie in der Zwickauerstraße (Universelle), 1948
 Deutsche Fotothek Ps 407/1 [Originalnegativ]
- Abb. 33 **Richard Peter**
 Industrie in der Zwickauerstraße (Universelle), 1948
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 32
- Abb. 34 **Willy Wolff**
 Pelzhaus Fiedler & Weise. Aus der Folge: Zerstörtes Dresden, 1946-1948, Feder, Tusche
 Reproduktion aus: Schmidt: Wilhelm Rudolph, 2003, S. 103

- Abb. 35 **Richard Peter**
 Kaufhaus Prager Straße, 1945
 Deutsche Fotothek Ps 41 [Originalnegativ]
- Abb. 36 **Richard Peter**
 Ammonstr. – Falkenstr., eine halbe Bettstelle auf dem Leitungsmast der
 Straßenbahn, 1945/1950
 Deutsche Fotothek Ps 39/2 [Originalnegativ]
- Abb. 37 **Richard Peter**
 Ammonstr. – Falkenstr., eine halbe Bettstelle auf dem Leitungsmast der
 der Straßenbahn, 1945/1950
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950),
 S. 12
- Abb. 38 **Herbert List**
 Ottostraße München 1945
 Reproduktion aus: Derenthal und Pohlmann (Hrsg.): Herbert List,
 Memento 1945, 1995, Tf. 68
- Abb. 39 **Richard Peter**
 Von der Hitze gefaltetes Pressglas, 1945/1950
 Deutsche Fotothek Ps 90 [Originalnegativ]
- Abb. 40 **Richard Peter**
 Ostbahnstraße, Winter 1945/1946 (?)
 Deutsche Fotothek Ps 34 [Originalnegativ]
- Abb. 41 **Richard Peter**
 Blick nach dem Hauptbahnhof / Winkelmann Str., Hauptbhf.,
 Ruinenschatten, 1949
 Deutsche Fotothek Ps 77 [Originalnegativ]
- Abb. 42 **Richard Peter**
 Blick nach dem Hauptbahnhof / Winkelmann Str., Hauptbhf.,
 Ruinenschatten, 1949
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950),
 S. 15
- Abb. 43 **Hermann Claasen**
 Köln, Schnurgasse 1945
 Reproduktion aus: Scheurer und Thorn-Prikker (Hrsg.): Hermann
 Claasen. Nichts erinnert mehr an Frieden, 1985, S. 44

- Abb. 44 **Wilhelm Rudolph**
Das zerstörte Dresden: Schnorrstr., 1945, Rohrfeder, Tusche
Reproduktion aus: Schmidt: Wilhelm Rudolph, 2003, S. 101
- Abb. 45 **Richard Peter**
Blick von der Brühl'schen Terrasse nach der Frauenkirche und dem
Rathausturm – im Hintergrund Rathaus im Neuaufbau, um 1930 und
1945/1950
Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an,
o. J. (1950), S. 20/21
(Negativ nicht vorhanden & Deutsche Fotothek Ps 353)
- Abb. 46 **Adolph Menzel**
Blick auf die Frauenkirche in Dresden, 1883, Bleistift
Reproduktion aus: Gerkens und Zimmermann (Hrsg.): Gotthardt Kuehl
1850-1915, 1993, S. 68
- Abb. 47 **Gotthardt Kuehl**
Blick in die Münzgasse zur Frauenkirche, um 1909/1910, Öl auf
Leinwand
Reproduktion aus: Gerkens und Zimmermann (Hrsg.): Gotthardt Kuehl
1850-1915, 1993, S. 154
- Abb. 48 **Edmund Kesting**
Abendstimmung an der Frauenkirche, 1934, Öl auf Leinwand
Reproduktion aus: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.):
Edmund Kesting, 1988, S. 16
- Abb. 49 **Richard Peter**
Der Ratskellereingang, vor 1945 und 1945/1950
Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an,
o. J. (1950), S. 18/19
(Negative nicht in der Deutschen Fotothek vorhanden)
- Abb. 50 **Herbert List**
Gipsabgüsse in der zerstörten Akademie München Winter 1945/1946
Reproduktion aus: Derenthal und Pohlmann (Hrsg.): Herbert List,
Memento 1945, 1995, Tf. 10
- Abb. 51 **Friedrich Seidenstücker**
Berlin: Denkmal der Königin Luise im Tiergarten, 1946
Reproduktion aus: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang,
1995, S. 72

- Abb. 52 **Richard Peter**
 Ausstellungspalast & Skulpturensammlung, 1945/1950
 Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 46/47
 (Deutsche Fotothek Ps 88/2 & Ps 395/2)
- Abb. 53 **Richard Peter**
 14. Februar 1945 Rathausuhr – 2.30 Uhr – Die Schicksalsstunde, 1945/1950
 Deutsche Fotothek Ps 25 [Originalnegativ]
- Abb. 54 **Richard Peter**
 14. Februar 1945 Rathausuhr – 2.30 Uhr – Die Schicksalsstunde, 1945/1950
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 25
- Abb. 55 **Heinz-Ulrich Wieselmann**
 Für immer stehen geblieben: eine der vier riesigen Turmuhren der Gedächtniskirche, vor 1948
 Reproduktion aus: Wieselmann: Unsterbliches Berlin, 1948, S. 100
- Abb. 56 **Richard Peter**
 1946 Rathaus-Eingang (Ringstraßenseite), 1946/um 1949 (?) & ohne Titel (Neues Rathaus, Bacchus und Löwe auf der Baustelle stehend), Juni 1950
 Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 20/21
 [Deutsche Fotothek Ps 322 & Ps 936/2 (beschnitten)]
- Abb. 57 **Herbert List**
 An der Fassade des Wittelsbacher Palais, o. J.
 Reproduktion aus: Derenthal und Pohlmann (Hrsg.): Herbert List, Memento 1945, 1995, Tf. 5
- Abb. 58 **Richard Peter**
 Johanneskirche, 1945/1950
 Deutsche Fotothek Ps 93 [Originalnegativ]
- Abb. 59 **Richard Peter**
 Johanneskirche, 1945/1950
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 49

- Abb. 60 **Hermann Claasen**
St. Aposteln, 1946
Reproduktion aus: Claasen: Gesang im Feuerofen, 1947, Tf. 47
- Abb. 61 **Richard Peter**
Lukaskirche, 1946
Deutschen Fotothek Ps 98/2a [Originalnegativ]
- Abb. 62 **Richard Peter**
Lukaskirche, 1946
Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 52
- Abb. 63 **Richard Peter**
Frauenkirche – zerstört bis in die Katakomben, 1945/1950
Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 54
(Deutsche Fotothek Ps 385/1 & Ps 410)
- Abb. 64 **Kurt Schaarschuch**
1945 (Die Skulptur des Martin Luther)
Reproduktion aus: Schaarschuch: Bilddokument Dresden, 1945, o. S.
- Abb. 65 **Edmund Kesting**
Umgestürztes Lutherdenkmal in Dresden, 1945, Fotokomposition aus zwei Negativen
Reproduktion aus: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 103
- Abb. 66 **Friedrich Seidenstücker**
Schinkelplatz (Denkmal am Boden: Karl Friedrich Schinkel, rechts: Albrecht Daniel Thaer, im Hintergrund die Bauakademie), Berlin, 1946
Reproduktion aus: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): Der Faszinierende Augenblick, 1987, S. 121
- Abb. 67 **Heinz-Ulrich Wieselmann**
Papa Wrangel: „Det hätt ick nich jedacht...det ick mal uffs Kreuz lieje“, vor 1948
Reproduktion aus: Wieselmann: Unsterbliches Berlin, 1948, S. 20
- Abb. 68 **Hermann Claasen**
St. Georg und Kruzifix aus St. Georg, 1946
Reproduktion aus: Claasen: Gesang im Feuerofen, 1947, Tf. 44 und 45

- Abb. 69 **Hermann Claasen**
 St. Kolumba, Madonna und Hochaltar, 1945
 Reproduktion aus: Claasen: Gesang im Feuerofen, 1947, Tf. 60 und 61
- Abb. 70 **Richard Peter**
 Neumarkt mit Frauenkirche, 1939
 Deutsche Fotothek Ps 933 [Originalnegativ]
- Abb. 71 **Richard Peter**
 Neumarkt mit Frauenkirche, 1939
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 55
- Abb. 72 **Richard Peter**
 Der Tod über Dresden, 1945/1950
 Deutsche Fotothek Ps 346 [Originalnegativ]
- Abb. 73 **Richard Peter**
 Der Tod über Dresden, 1945/1950
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 56
- Abb. 74 **Edmund Kesting**
 Sirenen Alarm, 1946
 Reproduktion aus: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 102
- Abb. 75 **Ernst Hassebrauk**
 Flucht aus dem brennenden Dresden, 1957, Öl auf Leinwand
 Reproduktion aus: Werner: Zwischen Karneval und Aschermittwoch, 2001, S. 22
- Abb. 76 **Richard Peter**
 Die Tragödie der geöffneten Keller darf der Menschheit bei der Gewissensfrage – Krieg oder Frieden? – nicht vorenthalten werden (Suchmeldungen am Wohnhaus Winckelmannstraße), 1945/1950
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 57
 (Negativ nicht vorhanden)
- Abb. 77 **Richard Peter**
 Eine Mutter & Luftschutzwart, 1946
 Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 58/59
 (Negativ nicht vorhanden & Deutsche Fotothek Ps 80)

- Abb. 78 **Richard Peter**
Mann und Frau und Greis und Kind... der Luftschutzwart u. seine Frau, 1946
Deutsche Fotothek Ps 46 [Originalnegativ]
- Abb. 79 **Richard Peter**
Mann und Frau und Greis und Kind... der Luftschutzwart u. seine Frau, 1946
Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 60
- Abb. 80 **Willi Roßner**
Bombenkeller Johannesstraße, 1946
Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden Va 38414 – 10.130 E
- Abb. 81 **Otto Dix**
Leiche im Drahtverhau (Flandern) aus dem Zyklus Krieg, 1924, Blatt 16, Radierung
Reproduktion aus: Verein August Macke Haus (Hrsg.): Otto Dix. Der Krieg, 1999, S. 69
- Abb. 82 **Walter Hahn**
Altmarkt – Wochenlang wurden Tote gestapelt und verbrannt, Februar 1945
Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 61
(Deutsche Fotothek 314623 & 314620)
- Abb. 83 **Heinz Kröbel**
Moltkeplatz. Leiche am Eingang zum Splitterschutzgraben, Februar 1945
Reproduktion aus: Landeshauptstadt Dresden, Stadtmuseum Dresden (Hrsg.): Verbrannt bis zur Unendlichkeit, 1994, S. 83
- Abb. 84 **Hermann Claasen**
Soldatengräber, 1947
Reproduktion aus: Landkreise Düren und Jülich (Hrsg.): Verbrannte Erde, 1949, o. S.
- Abb. 85 **Richard Peter**
Auf der Suche nach den Angehörigen / Heimkehrer, 1946
Deutsche Fotothek Ps 58 [Originalnegativ]

- Abb. 86 **Richard Peter**
 Auf der Suche nach den Angehörigen / Heimkehrer, 1946
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 63
- Abb. 87 **Heinz-Ulrich Wieselmann**
 Einer von zehntausenden „Brotfruchtbäumen“ Berlins..., vor 1948
 Reproduktion aus: Wieselmann: Unsterbliches Berlin, 1948, S. 53
- Abb. 88 **Erich Höhne/Erich Pohl**
 Flüchtlinge auf dem Trachenberger Platz Dresden-Nord zu Pfingsten 1945
 Deutsche Fotothek HP 306/5 [Originalnegativ]
- Abb. 89 **Richard Peter**
 Im Kriegswinter 44/45 - Vergessen wir das nicht! / Flüchtlinge 1945, Winteraufnahme 1945
 Deutsche Fotothek Ps 633 [Originalnegativ]
- Abb. 90 **Richard Peter**
 ... auf den Schutthalden und Trümmerbergen, 1945/1950
 Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 74/75
 (Deutsche Fotothek Ps 267/2 & Ps 272)
- Abb. 91 **Friedrich Seidenstücker**
 Trümmerfrauen, Winter 1945/1946
 Reproduktion aus: Wilde (Hrsg.): Friedrich Seidenstücker. Von Weimar bis zum Ende, 1985, S. 382
- Abb. 92 **Fritz Eschen**
 Universität Unter den Linden, 1946
 Reproduktion aus: Fritz Eschen (Ill.): Photographien Berlin 1945-1950, o. J. (1989), S. 74
- Abb. 93 **Henry Ries**
 Dresden. 9. Juni 1947
 Reproduktion aus: Berlinische Galerie/Photographische Sammlung (Hrsg.): Henry Ries. Photographien aus Berlin, Deutschland und Europa, 1988, S. 108
- Abb. 94 **Richard Peter**
 Trägerbergung / Im Kuppelbau des Zirkus Sarrasani geht einer den Nieten mit Hammer und Meisel zuleibe..., 1946
 Deutsche Fotothek Ps 425/1 [Originalnegativ]

- Abb. 95 **Richard Peter**
 Trägerbergung / Im Kuppelbau des Zirkus Sarrasani geht einer den
 Nieten mit Hammer und Meisel zuleibe..., 1946
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950),
 S. 80
- Abb. 96 **Richard Peter**
 ... und so begann der Aufbau (Tabak-Uni), 1945/1950
 Deutsche Fotothek Ps 408 [Originalnegativ]
- Abb. 97 **Richard Peter**
 ... und so begann der Aufbau (Tabak-Uni), 1945/1950
 Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950),
 S. 70
- Abb. 98 **Richard Peter**
 Das Dresdner Rathaus wuchs empor! Weiter im Neuaufbau, 1945/1950
 Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an,
 o. J. (1950), S. 90/91
 (Negativ nicht vorhanden & Deutsche Fotothek Ps 301)
- Abb. 99 **Hermann Claasen**
 Die Jugend glaubt an die Zukunft; Vieles ist besser geworden / Vieles ist
 noch zu tun; Alle Hände schaffen emsig, 1947/1949
 Reproduktion aus: Landkreise Düren und Jülich (Hrsg.): Verbrannte
 Erde, 1949, o. S.
- Abb. 100 **Kurt Schaarschuch**
 ... dennoch Wiederaufbau 1945, 1945
 Reproduktion aus: Schaarschuch: Bilddokument Dresden, 1945, o. S.
- Abb. 101 Prospekt mit einem farbigen Offsetdruck nach der Fotografie
Tagesabschied von Friedrich Lüning, 1950
- Abb. 102 Prospekt *An alle Haushaltungen* der KWU – Ratsdruckerei, 1951
 SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316
- Abb. 103 Verkaufsplakat aus der Ratsdruckerei Dresden, 1951
 Reproduktion aus: Dewitz (Mitarb.): Agfa Foto-Historama Köln, 1988,
 S. 97
- Abb. 104 **Jürgen Schieferdecker**
 Dresdener Menetekel, 1982/1983, Assemblage
 Reproduktion aus: Stadtverwaltung Dresden (Hrsg.): Jürgen
 Schieferdecker, 1997, S. 78

Abb. 105 **Wolfgang Petrovsky und Frank Voigt**

Grafikmappe *Fastnacht und Aschermittwoch* (8 Blätter), 1983, Siebdruck:
Blatt 1 *Fastnacht und Aschermittwoch*, Blatt 7 *Entwarnung*, Blatt 8
Lebenszeichen

Reproduktion aus: Staatlicher Kunsthandel der DDR (Hrsg.): Wolfgang
Petrovsky, 1985, S. 39 (Bl. 1), S. 45 (Bl. 7), S. 46 (Bl. 8)

Abb. 106 10.000 Kerzen für Dresden ein Bild geht um die Welt (Aufruf zum
Gedenken am 13.2.2005)

Reproduktion aus: Dresdner Neueste Nachrichten vom 11.2.2005

6.7 Literaturverzeichnis

Archivnachweis

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden:

Nachlass Richard Peter, Mscr.Dresd.App. 2511

Nachlass Walter Hahn, Mscr.Dresd.App. 2633

Sächsisches Staatsarchiv. Hauptstaatsarchiv Dresden:

11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1206, Nr. 1292, Nr. 1316,
Nr. 1317, Nr. 1358, Nr. 1412, Nr. 1493, Nr. 1494

Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv
(SAPMO), Berlin:

Kulturbund der DDR, DY 27/3389

Ministerium für Kultur, DR 1/849

Adam, Uwe Dietrich:

Judenpolitik im Dritten Reich. Düsseldorf 1972

Adorno, Theodor W.:

Die auferstandene Kultur. In: Tiedemann (Hrsg.): Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 20/2, 1986, S. 453–466

Angress, Werner T.:

Die Kampfzeit der KPD 1921–1923. Düsseldorf 1973

Arbeitskreis Photographie Hamburg (Hrsg.):

Das deutsche Auge. 33 Photographen und ihre Reportage; 33 Blicke auf unser Jahrhundert. Katalog der Ausstellung in den Deichtorhallen Hamburg vom 31.5. bis 1.9.1996, München, Paris und London 1996

Arnhold, Hermann (Hrsg.):

1945 – im Blick der Fotografie. Kriegsende und Neuanfang. Katalog der Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster vom 22.5. bis 11.9.2005, Münster 2005

Einführung. In: Ders. (Hrsg.): 1945 – im Blick der Fotografie, 2005, S. 6–8

Barnouw, Dagmar:

Ansichten von Deutschland (1945). Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Photographie. Basel und Frankfurt/M. 1997

Barron, Stephanie (Hrsg.):

„Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München 1992

Barthes, Roland:

Mythen des Alltags. Frankfurt/M. 1964

Bayer, Wolfgang [u. a.]:

Der Bombenkrieg gegen die Deutschen. In: Spiegel special. Das Magazin zum Thema 1/2003

Beckmann, Angelika und Bodo von Dewitz (Hrsg.):

Dom. Tempel. Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege. Katalog der Ausstellung des Agfa Foto-Historama im Römisch-Germanischen Museum Köln vom 6.11.1993 bis 16.1.1994, Köln 1993

Beckmann, Angelika:

Chronologie zu Leben und Werk von Karl Walter Hege. In: Beckmann und Dewitz (Hrsg.): Dom. Tempel. Skulptur, 1993, S. 248–267

Beiler, Berthold:

Weltanschauung der Fotografie. Beiträge zu einer marxistischen Ästhetik der Fotografie. München 1977

Bergander, Goetz:

Dresden im Luftkrieg. Vorgeschichte – Zerstörung – Folgen. 2. Aufl.,
Weimar, Köln und Wien 1994

Vom unattraktiven zum besonders lohnenden Ziel. In: Reinhard, Neutzner
und Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 44–57

Berlinische Galerie/Photographische Sammlung (Hrsg.):

Henry Ries. Photographien aus Berlin, Deutschland und Europa 1946–
1951. Katalog der Ausstellung im Kleinen Lichthof, Martin-Gropius-Bau,
vom 11.3. bis Ende August 1988, Berlin 1988

Beyer, Susanne, Nikolaus von Festenberg und Ulrike Knöfel:

Auferstanden aus Ruinen. In: Spiegel 43/24.10.2005, S. 140–147

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.):

Der faszinierende Augenblick. Fotografien von Friedrich Seidenstücker.
Berlin 1987

Blume, Eugen (Hrsg.):

Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Katalog der
Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, vom
25.7. bis 26.10.2003, Berlin 2003

Bohrer, Karl Heinz:

Die Ästhetik des Schreckens, die pessimistische Romantik und Ernst
Jüngers Frühwerk. München [u. a.] 1978

Borchert, Christian und Klaus Werner (Hrsg.):

Foto-Edition. Berlin 1983

Bölsche, Jochen [u. a.]:

Der Bombenkrieg gegen die Deutschen. [Spiegel-Serie] In: Spiegel
2/6.1.2003–5/27.1.2003

Börner, Sylvia:

Die Kunstdebatten 1945 bis 1955 in Ostdeutschland als Faktoren
ästhetischer Theoriebildungsprozesse. Frankfurt/M. [u. a.] 1993

Bourke-White, Margaret:

Dear Fatherland – Rest Quietly. A Report on the Collapse of Hitler's
„Thousand Years“. New York 1946

Braunbuch über Reichtagsbrand und Hitlerterror

Repr. im Akademie-Verlag, Berlin 1980

Brauchitsch, Boris von:

Das Magische im Vorübergehen. Herbert List und die Fotografie.
Münster und Hamburg 1992 [Zugl.: Frankfurt/M., Univ., Diss., 1992]

Breymayer, Ursula:

Der engagierte Dokumentarist – Richard Peter. In: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 184–187

„Ein Maler sieht durch’s Objektiv“ – Edmund Kesting. In: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 192–194

Bude, Heinz und Karin Wieland:

Bilder für später. Amateurphotographien aus Deutschland um 1945. In: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 213–221

Büthe, Joachim (Mitarb.):

Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932. Köln 1977

Bundesarchiv:

Das Digitale Bildarchiv des Bundesarchivs,
URL: <http://www.bild.bundesarchiv.de/>, 20.11.2010

Burger, Reiner [u. a.]:

Vor sechzig Jahren – die Zerstörung Dresdens. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12.2.2005

Claasen, Hermann:

Gesang im Feuerofen. Köln – Überreste einer alten deutschen Stadt. Düsseldorf 1947

Darnstädt, Thomas, Klaus Wiegrefe und Christian Habbe:

Vertreibung. [Spiegel-Serie] In: Spiegel 13/25.3.2002–16/15.4.2002

Derenthal, Ludger:

Richard Peter sen. In: Domröse (Hrsg.): Positionen künstlerischer Photographie, 1997, S. 170

Versuchte Neuanfänge. In: Domröse (Hrsg.): Positionen künstlerischer Photographie, 1997, S. 10–14

Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland. Marburg 1999

Derenthal, Ludger und Ulrich Pohlmann (Hrsg.):

Herbert List. Memento 1945. Münchner Ruinen. Katalog der Ausstellung im Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum vom 3.5. bis 26.6.1995, München 1995

Deres, Thomas und Martin Rüther (Hrsg.):

Fotografieren verboten!: Heimliche Aufnahmen von der Zerstörung Kölns. Köln 1995

Dewitz, Bodo von (Mitarb.):

Agfa Foto-Historama Köln. Braunschweig 1988

- Deutsche Bibliothek Frankfurt/M. (Hrsg. und Bearb.):
 Deutsche Bibliographie 1945–1950. Bd. 2, Frankfurt/M. 1955
- Deutsche Bücherei (Hrsg.):
 Deutsches Bücherverzeichnis 1978–80. Leipzig 1986
 Deutsches Bücherverzeichnis 1981–85. Leipzig 1988
- Deutsches Friedenskomitee (Hrsg.):
 Dresden – Unsterbliche Stadt. Berlin 1952
- Deutsches Hygiene-Museum Dresden (Hrsg.):
 Mythos Dresden. Eine kulturhistorische Revue. Katalog der Ausstellung im Deutschen-Hygiene-Museum vom 8.4. bis 31.12.2006, Köln, Weimar und Wien 2006
- Dietrich, Gerd:
 Politik und Kultur in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands (SBZ) 1945–1949. Bern [u. a.] 1993
- Domröse, Ulrich (Hrsg.):
 Nichts ist so einfach wie es scheint. Ostdeutsche Photographie 1945–1989. Katalog der Ausstellung der Berlinischen Galerie vom 4.6. bis 19.7.1992, Berlin 1992
 Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945. Katalog der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, vom 7.9.1997 bis 11.1.1998, Köln 1997
 Positionen künstlerischer Photographie. In: Ders. (Hrsg.): Positionen künstlerischer Photographie, 1997, S. 15–40
- Dresdner Geschichtsverein (Hrsg.):
 Dresden – Das Jahr 1945. (Dresdner Hefte 41) Dresden 1995
 Mythos Dresden. Faszination und Verklärung einer Stadt. (Dresdner Hefte 84) Dresden 2005
- Edel, Peter:
 Dresden – eine Kamera klagt an. In: Die Weltbühne vom 31.1.1951
- Emmerich, Wolfgang:
 Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig 1996
- Eschen, Fritz (Ill.):
 Photographien Berlin 1945–1950. [mit Texten von Klaus Eschen und Janos Frecot] Berlin o. J. (1989)
- Eskildsen, Ute (Hrsg.):
 Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946–1984. Katalog der Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart, Stuttgart 1985

- Feist, Günther, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel (Hrsg.):
Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990. Aufsätze, Berichte,
Materialien. Köln 1996
- Fetscher, Iring [u. a.]:
Tagebuch 13.2.1945. In: Frankfurter Rundschau vom 12.2.2005
- Fichter, Tilman:
Ungemalte Deutschlandbilder. In: Gillen (Hrsg.): Deutschlandbilder, 1997,
S. 38–47
- Fickus, Paul-Georg:
Richard Peter sen. – Fotografien aus dem zerstörten Dresden.
Magisterarbeit Köln 1995
- Fischer, Bernd Erhard:
Die Ästhetik des Schreckens. In: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an,
o. J. (1995), o. S.
- Fischer, Kathleen [u. a.] (Hrsg.):
Frühe Bilder. Eine Ausstellung zur Geschichte der Fotografie in der DDR.
Katalog der Ausstellung der Gesellschaft für Fotografie im Kulturbund der
DDR vom 8.11. bis 15.12.1985, Leipzig 1985
- Flade, Paul (Hrsg.):
Neue Sächsische Kirchengalerie. Die Ephorie Dresden I. Leipzig 1906
- Frerk, Willy:
Aus der Photowelt. Richard Peter – Dresden schindet Preise... Adressat ist
verstorben! In: Photofreund 8 (1933) Nr. 2, S. 34–35
- Freund, Gisèle:
Photographie und Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1979
- Friedrich, Jörg:
Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940–1945. München 2002
- Fromme, Friedrich Karl:
Vernichtung auf einen Schlag. Die Bombardierung Dresdens vor fünfzig
Jahren. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.2.1995
- Frotscher, Heinz:
Reportagefotographie. Leipzig 1983
- Fuhrmeister, Christian (Hrsg.):
„Führerauftrag Monumentalmalerei“: eine Fotokampagne 1943-1945. Köln,
Weimar und Wien 2006
- Gansel, Carsten:
Parlament des Geistes. Literatur zwischen Hoffnung und Repression 1945–
1961. Berlin 1996

Geerds, Hans Jürgen (Hrsg.):

Literatur der DDR in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1972

Gerkens, Gerhard und Horst Zimmermann (Hrsg.):

Gotthardt Kuehl 1850–1915. Katalog der Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, vom 28.3. bis 9.6.1993 und des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Hansstadt Lübeck – Behnhaus vom 20.6. bis 22.8. 1993, Leipzig 1993

Geschichte

Lehrbuch für Klasse 10. Berlin 1983

Gi:

Der Bandit. In: Neues Deutschland vom 12.2.1950

Gillen, Eckhart:

Angehaltene Zeit. Fotografien aus der DDR. In: Niemandsland 2 (1988) H. 7, S. 3–5

Feindliche Brüder. Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990. Bonn 2009

Gillen, Eckhart (Hrsg.):

Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Katalog der Ausstellung der 47. Berliner Festwochen im Martin-Gropius-Bau, Berlin, vom 7.9.1997 bis 11.1.1998, Berlin 1997

Gilsenbach, Reimar:

Von Dresden nach Dresden. Bilder des Fotografen Willy Pritsche. Eine Chronik seiner Arbeit 1928–1956. Dresden 1991

Glaser, Jörn:

Nach dem Brand. Überlegungen zur deutschen Trümmerfotografie. In: Fotogeschichte 24 (2004) H. 91, S. 47–64

Die deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern. Paderborn 2008

Glaser, Hermann:

Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart. Bonn 1997

Glaser, Hermann, Lutz von Pufendorf und Michael Schöneich (Hrsg.):

So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945–1949. Berlin 1989

Goldhammer, Herbert:

Die Ausstellung. Eine Einführung. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.): Dresden. Bekenntnis und Verpflichtung, 1985, S. 9–11

Grass, Günter:

Im Krebsgang. Eine Novelle. Göttingen 2002

Gretzschel, Matthias:

Ein Verbrechen mit Vorgeschichte. In: Hamburger Abendblatt vom 13.2.1995

Als Dresden im Feuersturm versank. Hamburg 2004

Greve, Anna, Gilbert Lupfer und Peter Pläßmeyer (Hrsg.):

Der Blick auf Dresden. Die Frauenkirche und das Werden der Dresdner Stadtsilhouette. Katalog der Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und der Stiftung Frauenkirche im Ausstellungsgebäude an der Brühlschen Terrasse vom 29.10.2005 bis 1.5.2006, München und Berlin 2005

Grohmann, Will und Edmund Kesting:

Dresden wie es war. Ein Bildwerk. Berlin (West) 1955

Großmann, Karin:

Mahnende Aufforderung, den Frieden zu bewahren. In: Sächsische Zeitung vom 6.2.1985

Interessante Zeugnisse eines rastlosen Lebens. Erinnerungen und Bilder des Dresdner Fotografen Richard Peter sen. im Fotokinoverlag erschienen. In: Sächsische Zeitung vom 28.1.1988

Haase, Norbert, Stefi Jersch-Wenzel und Hermann Simon (Hrsg.):

Die Erinnerung hat ein Gesicht. Fotografien und Dokumente zur nationalsozialistischen Judenverfolgung in Dresden 1933–1945. Leipzig 1998

Hage, Volker, Rainer Moritz und Hubert Winkels (Hrsg.):

Deutsche Literatur 1998. Jahresrückblick. Stuttgart 1999

Hahn, Walter:

Dresden und Umgebung. Dresden 1925

Hanisch, Katja:

Das neue Rathaus zu Dresden. Dresden 1999

Hannusch, Heidrun:

25000 plus x: Eine schwierige Toten-Zählung. In: Dresdner Neueste Nachrichten vom 27.4.2006

Hatikva e.V. Dresden (Hrsg.)

Spurensuche – Juden in Dresden. Ein Begleiter durch die Stadt. Hamburg 1995

Haus der Heimat, Freital (Hrsg.):

Meister der Photographie. Katalog der Ausstellung im Haus der Heimat Kreismuseum Freital vom 15.4. bis 27.5.1973, Freital 1973

Heinz, Hellmuth:

Die Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.): Kunst im Aufbruch, 1980, S. 186–194

Held, Jutta:

Kunst und Kunstpolitik 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg. Berlin 1981

Helfricht, Jürgen:

Dresden und seine Kirchen. Leipzig 2005

Hepp, Michael:

Kurt Tucholsky. Biographische Annäherungen. Reinbeck bei Hamburg 1993

Herbst, Andreas, Winfried Ranke und Jürgen Winkler:

So funktionierte die DDR. 3 Bd., Reinbeck bei Hamburg 1994

Herder, Johann Gottfried (Hrsg.):

Adrastea. Bd. 3, Leipzig 1802

Kunstsammlungen in Dresden. In: Ders. (Hrsg.): Adrastea, Bd. 3, 1802, S. 52–56

Herneck, Friedrich:

Fotografie und Wahrheit. Beiträge zur Entwicklung einer sozialistischen Fotokultur. Leipzig 1979

Hertel, Christiane:

Dis/Continuities in Dresden's Dances of Death. In: Art Bulletin 82 (2000) H. 1, S. 83–116

Hesse, Wolfgang:

Der glücklose Engel. Das zerstörte Dresden in einer Fotografie von Richard Peter. In: Forum Wissenschaft 22 (2005) H. 2, S. 30–35

Hesse, Wolfgang und Katja Schumann (Hrsg.):

Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen. Katalog der Ausstellung in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, vom 17.6. bis 28.8.2006, Marburg 2006

Hielscher, Peter:

Unbewältigte Gegenwart. Von der Schwierigkeit, Wirklichkeit abzubilden. In: Schulz (Hrsg.): Grauzonen/Farbwelten, 1983, S. 225–239

Hiepe, Richard:

Aus der Kriegsfilabel. In: Arbeiterfotografie 12 (1985) H. 47, S. 2–5

Hillmann, Jörg und John Zimmermann (Hrsg.):

Kriegsende 1945 in Deutschland. München 2002

Hoffmann, Detlef:

Fotografie als historisches Dokument. In: Fotogeschichte 5 (1985) H. 15, S. 3–14

Deutsche Ruinenfotos. Bearbeitung oder Verdrängung eines unvermeidlichen Endes? In: Der Kairos der Fotografie 3 (1988) H. 1 & 2, S. 26–32

Hoffmann, Heinz und Rainer Knapp:

Fotografie in der DDR. Ein Beitrag zur Bildgeschichte. Leipzig 1987

Honnef, Klaus und Ursula Breymayer (Hrsg.):

Ende und Anfang. Photographen in Deutschland um 1945. Katalog der Ausstellung im Deutschen Historischen Museum vom 19.5. bis 29.8.1995, Berlin 1995

Honnef, Klaus, Rolf Sachsse und Karin Thomas (Hrsg.):

Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970. Katalog der Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn, vom 7.5. bis 24.8.1997, Bonn 1997

Hoyer, Franz A.:

o. T. [Geleitwort]. In: Claasen: Gesang im Feuerofen, 1997, S. 9–14

Hüneke, Andreas [u. a.] (Hrsg.):

Medium Fotografie. Katalog der Ausstellung der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle in der Halleschen Galerie Roter Turm vom 4.12.1977 bis 26.3.1978, Leipzig 1979

Irving, David John Cawdell:

Der Untergang Dresdens. Gütersloh 1964

Jacob, John P. (Ed.):

Recollecting a Culture. Photography and the Evolution of a Socialist Aesthetic in East Germany. Boston und Halle/S. 1998

Jürgens-Kirchhoff, Annegret und Agnes Matthias (Hrsg.):

Warshots. Krieg, Kunst & Medien. Weimar 2006

Kaiser, Gert (Hrsg.):

Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. 4. Aufl., Frankfurt/M. 1996

Kampe, Ines:

Deutschlandbilder. Die Nachkriegssituation in fotografischen Werken. Diss. Hamburg 1998

Kasten, Friedrich W. (Bearb.):

Thema Totentanz. Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis Heute. Katalog der Ausstellung im Mannheimer Kunstverein vom 5.10. bis 9.11.1986, Mannheim 1986

keine Autorenangabe (Richard Peter):

Rettet die Familie! In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) H. 30,
S.704–705

keine Autorenangabe:

Lauchhammer-Werk. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 7 (1928) H. 45, S. 8–9

Über'n großen Teich. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 8 (1929) H. 25, S. 8–9

Einwandererleben in Argentinien. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 8 (1929),
H. 27, S. 10–11

Ein Rezept Millionär zu werden. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 9 (1930),
H. 13, S. 250–251

Das Märchen vom Zeitungsjungen-Millionär. In: Arbeiter Illustrierte
Zeitung 9 (1930), H. 23, S. 449

Rasse oder Klasse. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 12 (1933) H. 19, S. 340–
341

Ein Dach über dem Kopf. In: Heute 2 (1946) H. 23, S. 8–16

Bekenntnis zur gesamtdeutschen Kultur. In: Sächsische Zeitung vom
12.9.1949

Ende und Anfang. Bilder der Erinnerung an jene Tage, als
Hitlerdeutschland vor fünf Jahren kapitulierte. In: Neue Berliner Illustrierte
6 (1950) H. 19, S. 4–5

10.000 Kerzen für Dresden ein Bild geht um die Welt (Aufruf zum
Gedenken am 13.2.2005). In: Dresdner Neueste Nachrichten vom
11.2.2005

Auf Rattenfang. Die Rechtsextremen inszenieren sich am Gedenktag für die
Luftangriffe auf Dresden. In: Financial Times vom 14.2.2005

Kempowski, Walter (Hrsg.):

Der rote Hahn. Dresden im Februar 1945. München 2001

Kesting, Edmund:

Ein Maler sieht durch's Objektiv. Halle 1958

Kettenacker, Lothar (Hrsg.):

Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bombenkrieg
1940–1945. Berlin 2003

Kielmeyer, Otto A.:

Der Kulturelle Beirat und das Verlagswesen. In: Börsenblatt für den
deutschen Buchhandel, 114 (1947) H. 34, S. 329/330 und 335/336

Kil, Wolfgang:

Bilder vom Sein und vom Bewusstsein. Denkanstöße zu einer Fotogeschichtsschreibung DDR 1945–1965. In: Bildende Kunst 35 (1987) H. 2, S. 59–63

Hinterlassenschaft und Neubeginn. Fotografien von Dresden, Leipzig und Berlin in den Jahren nach 1945. Leipzig 1989

Kober, Karl Marx

Die Kunst der frühen Jahre 1945–1949. Malerei, Zeichnungen, Grafiken aus der sowjetischen Besatzungszone. Leipzig 1989

Koch-Baumgarten, Sigrid:

Aufstand der Avantgarde. Die Märzaktion der KPD 1912. Frankfurt/M. und New York 1986

Koetzle, Hans-Michael:

Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern 1928–1991. Bd. 2, Köln [u. a.] 2002

Kucklick, Christoph:

Der Bombenkrieg gegen Nazi-Deutschland. Terror gegen den Terror? In: Geo 02/2003, S. 120–164

Kuehn, Karl Gernot:

Caught. The Art of Photography in the German Democratic Republic. Berkeley, Los Angeles und London 1997

Landeshauptstadt Dresden, Stadtmuseum Dresden (Hrsg.):

Verbrannt bis zur Unendlichkeit. Die Zerstörung Dresdens 1945. Begleitbuch zur Ausstellung im Stadtmuseum Dresden Februar bis Juni 1995, Altenburg 1994

Lankisch, Fritz, Kurt Herzog und Karl Kaffei (Hrsg.):

Dresden am Werk. Berlin und Dresden 1936

Landkreise Düren und Jülich (Hrsg.):

Verbrannte Erde. Eine Denkschrift der Kreise Düren und Jülich zum Thema „Hürtgenwald und Rurlandnot“. Köln 1949

Lehmstedt, Mark und Lothar Poethe (Hrsg.):

Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte 8 (1998). Wiesbaden 1998

Lehrbuch für den Geschichtsunterricht

8. Schuljahr, Ausgabe 1953. Berlin 1955

Lehrbuch für den Geschichtsunterricht

8. Schuljahr, Ausgabe 1956. Berlin 1956

Lerm, Matthias:

Abschied vom alten Dresden. Verluste historischer Bausubstanz nach 1945. 1. Aufl. der Neuausgabe, Rostock 2000

Lindner, Bernd:

Kunstrezeption in der DDR. In: Feist, Gillen und Vierneisel (Hrsg.):
Kunstdokumentation SBZ/DDR, 1996, S. 62–93

Lill, Georg:

Zerstörte Kunst in Bayern. München 1948

Löffler, Fritz:

Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten. 6. Aufl., Leipzig 1982

Longerich, Peter:

Deutschland 1918–1933. Die Weimarer Republik. Hannover 1995

Ltz:

Dresden – ein Dokumentarbildwerk. In: Tägliche Rundschau vom
9.12.1950

Ministerium für Kultur der DDR und Verband Bildender Künstler der DDR (Hrsg.):

X. Kunstausstellung der DDR. Katalog der Ausstellung im Albertinum,
Ausstellungszentrum Fučikplatz und Galerie Rähnitzgasse, Dresden, vom
3.10.1987 bis 3.4.1988, Berlin 1987

Molderings, Herbert:

Fotografie in der Weimarer Republik. (Stationen der Fotografie 2) Berlin
1988

Molderings, Herbert (Hrsg.):

Fotografie in der Weimarer Republik. Katalog der Ausstellung des Instituts
für Auslandsbeziehungen Stuttgart, Stuttgart 1982

Müller, Rolf-Dieter, Nicole Schönherr und Thomas Widera (Hrsg.):

Die Zerstörung Dresdens 13. bis 15. Februar 1945. Göttingen 2010

Mutschmann, Martin:

Dresden wird bis zum letzten mit allen Mitteln verteidigt. In: Der
Freiheitskampf vom 16. April 1945

Neidhardt, Hans-Joachim:

Romantische Verfremdung und malerische Erscheinung. In: Greve, Lupfer
und Plaßmeyer (Hrsg.): Der Blick auf Dresden, 2005, S. 82–93

Neidhardt, Uta:

Gotthardt Kuehl in Dresden. In: Gerken und Zimmermann (Hrsg.):
Gotthardt Kuehl, 1993, S. 56–77

Neutzner, Matthias (Hrsg.):

Angriff. Martha Heinrich Acht. Leben im Bombenkrieg. Dresden 1944/45.
Dresden 1995

Neutzner, Matthias:

Vom Alltäglichen zum Exemplarischen. In: Reinhard, Neutzner, Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 110–127

Vom Anklagen zum Erinnern. In: Reinhard, Neutzner, Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 128–163

Oberkommando der Wehrmacht (Hrsg.):

Die Wehrmacht 4 (1940) H. 14

Pachnicke, Peter:

Anmerkungen zu einer Geschichte der DDR-Fotografie 1945 bis 1960. In: Fischer [u. a.] (Hrsg.): Frühe Bilder, 1985, [Beilage] S. 1–8

Paul, Gerhard:

Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn 2004

Peri (Richard Peter):

Landsturm fürs 3. Reich. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung, 11 (1932) H. 26, S. 608–609

Kaun kaut sich durch. In: Zeit im Bild 3 (1948) H. 24, S. 8–9

Peter, Ricardo (Richard Peter):

Der Kleincamera die Zukunft. In: Photo-Technik 10 (1930) H. 1, S. 14–16

Peter, Richard:

Klettern. In: Der Arbeiterfotograf 1 (1926/1927) H. 12, S. 5–6

Dresden – eine Kamera klagt an. Dresden o. J. (1950)

Bautzen. [eingeleitet von Rudolf Böttger] Dresden 1957

Menschen bei der Arbeit. Halle 1959

Filmdosen im Fahrradrahmen versteckt. In: Neue Deutsche Presse 13 (1959) Nr. 8, S. 43–46

Gute Fotos kosten Zeit und Mühe. In: fotografie 14 (1960) H. 4, S. 149–151 und 159

Dresdener Notturmo. Dresden 1961

Dresden – eine Kamera klagt an. Leipzig 1980

Dresden – eine Kamera klagt an. Leipzig 1982

Dresden – eine Kamera klagt an. Halle/S. o. J. (1995)

Peter, Richard und Eberhard Neubert:

Freiberg. Leipzig 1965

Peter, Richard und Georg Piltz:

Die Kunst Nordostdeutschlands. Dresden 1961

- Peter, Richard und Hermann Heinz Wille:
 Insel Rügen. Leipzig 1969
- Piltz, Georg:
 Schlösser und Gärten um Berlin. Leipzig 1968
- Philipp, Claudia Gabriele:
 August Sander Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“ Rezeption und Interpretation. Diss. Marburg 1986
- Pötzsch, Horst:
 Deutsche Geschichte von 1945 bis zur Gegenwart. Die Entwicklung der beiden deutschen Staaten. München 1998
- Preißler, St.:
 Bilder der Zerstörung und Poesie mahnen. In: Sächsisches Tageblatt vom 25.7.1980
- Prokop, Gert:
 Die Sprache der Fotografie. Berlin 1978
- Rachow, Ives:
 Aspekte künstlerischer Fotografie in der DDR unter besonderer Berücksichtigung der 1970er und 1980er Jahre. Diss. Frankfurt/O. 2000
- Rahne, Hermann:
 Die „Festung Dresden“ von 1945. In: Dresdner Geschichtsverein (Hrsg.): Dresden – Das Jahr 1945, (Dresdner Hefte 41), 1995, S. 19–31
- Rat der Stadt Dresden (Hrsg.):
 Das Buch der Stadt Dresden. Dresden 1924
 Du und Deine Stadt. 5 Jahre Aufbauarbeit. Dresden 1950
- Raum, Stefan:
 Reportagephotographie in der DDR – Zwischen Alltag und Politik. In: Arbeitskreis Photographie Hamburg (Hrsg.): Das deutsche Auge, 1996, S. 48–51
- Reichert, Friedrich:
 Verbrannt bis zur Unendlichkeit. In: Landeshauptstadt Dresden, Stadtmuseum Dresden (Hrsg.): Verbrannt bis zur Unendlichkeit, 1994, S. 40–62
 Zur Rezeptionsgeschichte des 13. Februar 1945. In: Landeshauptstadt Dresden, Stadtmuseum Dresden (Hrsg.): Verbrannt bis zur Unendlichkeit, 1994, S. 150–161
 Foto Schaarschuch Dresden. Bildbericht 1927 bis 1955. Dresden 1996
- Reinhard, Oliver und Jochen Wittmann:
 Wer Wind sät, wird Feuersturm ernten. In: Sächsische Zeitung vom 26.22.2002

- Reinhard, Oliver, Matthias Neutzner und Wolfgang Hesse (Hrsg.):
 Das rote Leuchten. Dresden und der Bombenkrieg. Dresden 2005
- Renger-Patzsch, Albert:
 Die Welt ist schön. München 1928
- Riedel, Harry:
 Max Zimmering. In: Geerdts (Hrsg.): Literatur der DDR, 1972, S. 113–129
- Rinka, Erich (Hrsg.)
 Fotografie im Klassenkampf. Ein Arbeiterfotograf erinnert sich. Leipzig 1981
- Rodenberger, Axel:
 Der Tod von Dresden. Bericht vom Sterben einer Stadt. Dortmund 1951
- R. P. (Richard Peter):
 Das Paradies der Blumenarbeiter. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 7 (1928) H. 10, S. 4
 Gefährvolle Arbeit [Bildtitel]. In: Der Arbeiterfotograf 3 (1929) H. 9, S. 182
- r. p. (Richard Peter):
 Rote Samariter im Fels. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung, 10 (1931) H. 28, S. 567
- Rudolph, Wilhelm:
 Dokument-Werk 13. Februar 1945. Gemälde, Zeichnungen, Graphik. Begleitbuch zur Ausstellung des VBKD, Bezirksleitung Dresden und Genossenschaft Bildender Künstler „Kunst der Zeit“ 1966 [Texte von Dr. Henner Menz und Prof. Wilhelm Rudolph]. Dresden 1966
- Sachsse, Rolf:
 Kölner Triptychen. In: Schäfke und Sachsse (Hrsg.): Köln. Von Zeit zu Zeit, 1994, S. 7–16
 „Es wird nochmals ausdrücklichst darauf hingewiesen“ Aspekte der Bildzensur im NS-Staat und im Zweiten Weltkrieg. In: Deres und Rüther (Hrsg.): Fotografieren verboten!, 1995, S. 11–62
 Hermann Claasen. Werkverzeichnis. Bd. 2 Trümmer, Köln 1996
- Schaarschmidt, Wolfgang:
 Dresden 1945. Dokumentation der Opferzahlen. München 2005
- Schaarschuch, Kurt:
 Bilddokument Dresden 1933 – 1945. Dresden 1945
- Schäfke, Werner und Rolf Sachsse (Hrsg.):
 Köln. Von Zeit zu Zeit: aus den Beständen des Kölnischen Stadtmuseums. 2. Aufl., Köln 1994

- Scheler, Max mit Matthias Harder (Hrsg.):
Herbert List, die Monografie. München 2000
- Scheurer, Hans J. und Jan 'Thorn-Prikker (Hrsg.):
Hermann Claasen. Nichts erinnert mehr an Frieden: Bilder einer zerstörten Stadt. Köln 1985
- Schierz, Kai Uwe (Hrsg.):
Signaturen des Sichtbaren – Ein Jahrhundert der Fotografie in Deutschland. Katalog der Ausstellung in der Galerie am Fischmarkt Erfurt vom 24.5. bis 19.7.1998, Erfurt 1998
- Schill, Gerhard (Vorr.):
Dresden. Leipzig 1968
- Schindler, Joachim (Hrsg.):
Chronik und Dokumentation zur Geschichte von Wandern und Bergsteigen in der Sächsischen Schweiz sowie zur Entwicklung touristischer Organisationen in Sachsen. Bd. 2, Dresden 2001
- Schlaga, Rüdiger:
Die Kommunisten in der Friedensbewegung – erfolglos? : Die Politik des Weltfriedensrates im Verhältnis zur Außenpolitik der Sowjetunion und zu unabhängigen Friedensbewegungen im Westen (1950-1979). Münster, Hamburg 1991
- Schmidt, Anne:
„Damals glaubte ich, es sei aus mit Dresden“ – Interview mit Erich Höhne. In: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 188–191
- Schmidt, Martin:
Wilhelm Rudolph. In Licht und Dunkelheit des Lebens und der Natur. Dresden 2003
- Schönfeld, Martin:
Das „Dilemma der festen Wandmalerei“ Die Folgen der Formalismus-Debatte für die Wandbildbewegung in der SBZ/DDR 1945–1955. In: Feist, Gillen und Vierneisel (Hrsg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR, 1996, S. 444–465
- Schröder, Klaus:
Der SED-Staat. Geschichte und Strukturen der DDR. München 1998
- Schulz, Bernhard (Hrsg.):
Grauzonen/Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955. Katalog der Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in der Akademie der Bildenden Künste, Berlin, vom 20.2. bis 27.3.1983, Berlin und Wien 1983
- Sebald, W. G.:
Luftkrieg und Literatur. München und Wien 1999

Seydewitz, Max:

Zerstörung und Wiederaufbau von Dresden. Berlin 1955

Es hat sich gelohnt zu leben. Lebenserinnerungen eines alten
Arbeiterfunktionärs, 2 Bd., Berlin 1976 (1) und 1978 (2)

Die unbesiegbare Stadt. Zerstörung und Wiederaufbau von Dresden.
3. Aufl., Berlin 1956

Sontag, Susan:

Das Leiden anderer betrachten. München und Wien 2003

Staatliche Galerie Moritzburg Halle (Hrsg.):

Medium Fotografie. Resümee einer Ausstellung zur Kulturgeschichte der
Fotografie. Halle 1978

Staatliche Kunstsammlungen Cottbus (Hrsg.):

10 Jahre Fotografische Sammlung. (Fotoedition Nr. 10) Cottbus 1989

Zeitbilder. Wegbereiter der Fotografie in der DDR. (Fotoedition Nr. 11)
Katalog der Ausstellung in den Staatlichen Kunstsammlungen Cottbus vom
16.6. bis 2.9.1990 und in der Galerie am Fischmarkt Erfurt vom 23.1. bis
3.3.1991, Cottbus 1990

Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.):

Kunst im Aufbruch. Dresden 1918–1933. Katalog der Ausstellung der
Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, im
Albertinum vom 30.9.1980 bis 25.2.1981, Dresden 1980

Dresden. Bekenntnis und Verpflichtung.
(Malerei/Graphik/Plastik/Dokumente) Katalog der Ausstellung der
Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Albertinum vom 5.2. bis
8.5.1985, Dresden 1985

Edmund Kesting. Gemälde, Zeichnungen und farbige Blätter, Graphik,
Photographien. Katalog der Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen
Dresden, Kupferstich-Kabinett im Albertinum vom 1.11.1988 bis 3.1.1989,
Dresden 1988

Staatlicher Kunsthandel der DDR (Hrsg.):

Wolfgang Petrovsky. Collagen, Zeichnungen, Druckgrafik. Katalog der
Ausstellung der Galerie erph Erfurt im Mai/Juni 1985, Erfurt 1985

Stadtverwaltung Dresden (Hrsg.):

Jürgen Schieferdecker. Aus drei Jahrzehnten. Katalog der Ausstellung im
Leonhardi-Museum Dresden vom 18.10. bis 23.11.1997, Dresden 1997

Steinbeis, Maximilian [u. a.]:

Dresden setzt Zeichen gegen Rechts. In: Handelsblatt vom 14.2.2005

Tannert, Christoph:

Begleittext zur Mappe mit Original-Grafiken zum Thema „Fastnacht und
Aschermittwoch“ von Wolfgang Petrovsky und Frank Voigt. Dresden 1985

Taylor, Frederick:

Dresden, Dienstag, 13. Februar 1945. Militärische Logik oder blanker Terror? München 2004

Thomas, Karin:

Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne. Köln 1985

Kunst in Deutschland seit 1945. Köln 2002

40 Jahre Kunstfotografie in der DDR. Zwischen Sozialistischem Realismus und Realität im Sozialismus. In: Niemandsland 2 (1988) H. 7, S. 7–29

Tiedemann, Rolf (Hrsg.):

Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 20/2, Frankfurt/M. 1986

Tromm, Peter:

Dresden – eine Kamera klagt an. In: Die Tat vom 14.4.1951

Tucholsky, Kurt:

Deutschland, Deutschland ueber alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Berlin 1929

Ulischberger, Emil:

Ein Kapitel aus dem Leben des Richard Peter sen. Im Gespräch mit der Witwe des Dresdner Fotografen, Ly Peter. In: Neueste Nachrichten vom 23./24.12.1989

United States Holocaust Memorial Museum:

Holocaust Encyclopedia, Antisemitism – Photograph

URL: http://www.ushmm.org/wlc/media_ph.php?lang=en&ModuleId=10005175&MediaId=674, 20.11.2010

U. W. (Ullrich Wallenburg):

Vorwort. In: Staatliche Galerie Moritzburg Halle (Hrsg.): Medium Fotografie, 1978, S. 5

Verband der Deutschen Journalisten (Hrsg.):

Das Bild in der Presse. Handbuch für Journalisten. Leipzig 1964

Verein August Macke Haus (Hrsg.):

Otto Dix, der Krieg – Radierwerk 1924. Bonn 1999

Volland, Ernst und Heinz Krimmer (Hrsg.):

Von Moskau nach Berlin. Bilder des russischen Fotografen Jewgeni Chaldej. Berlin 1999

Wallenburg, Ullrich (Hrsg.):

Fotografie in der Kunst der DDR. Katalog der Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Cottbus vom 15.11.1986 bis 8.2.1987; der Galerie am Fischmarkt Erfurt vom 25.2. bis 5.4.1987 und der Kunsthalle Rostock vom 22.4. bis 21.6.1987, Cottbus 1986

Walter, Dirk:

Blickpunkte: Dresden im Feuersturm 1945. In: Münchner Merkur vom 11.2.2005

Wagner, Frank:

„Von der Kitschfabrik zum sozialistischen Kunstverlag“. Die Entwicklung des Verlages der Kunst Dresden, in den fünfziger Jahren. In: Lehmstedt und Poethe (Hrsg.): Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte 8 (1998), S. 187–274

Weidauer, Walter:

Inferno Dresden. Über Lügen und Legenden um die Aktion „Donnerschlag“. 1. Aufl., Berlin 1965 & 6. Aufl., Berlin 1987

Werner, Klaus (Hrsg.):

Edmund Kesting. Ein Maler fotografiert. Leipzig 1987

Werner, Winfried (Red.):

...oder Dresden. Fotos, Dokumente und Texte einer Ausstellung 40 Jahre nach der Zerstörung der Stadt. Dresden 1987

Werner, Gabriele:

Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Hommage für Hans Grundig. Katalog der Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, im Albertinum vom 24.2. bis 16.4.2001, Dresden 2001

Weski, Thomas:

Ich war immer Momentknipser. In: Wilde (Hrsg.): Friedrich Seidenstücker: Der humorvolle Blick, 1997, S. 5–11

Wieselmann, Heinz-Ulrich:

Unsterbliches Berlin. Berlin und Bielefeld 1948

Wilde, Ann und Jürgen Wilde (Hrsg.):

Friedrich Seidenstücker. Von Weimar bis zum Ende – Fotografien aus bewegter Zeit. 4. Aufl., Dortmund 1985

Friedrich Seidenstücker. Der humorvolle Blick. Fotografien 1923–1957. Hannover 1997

Wilde, Ann, Jürgen Wilde und Thomas Weski (Hrsg.):

Albert Renger-Patzsch. Meisterwerke. München, Paris, London 1997

Willmann, Heinz:

Geschichte der Arbeiter-Illustrierten Zeitung 1921–1938. Berlin 1974

W. J.:

Das neue Buch. In: Zeit im Bild, 6 (1951) H. 3, S. 17

Wurst, Werner:

Unsere Galerie. In: fotografie 19 (1965) H. 5, S. 172–179

Richard Peter senior – Leben und Werk. In: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, 1980, o. S.

Richard Peter sen. Erinnerungen und Bilder eines Dresdener Fotografen. Leipzig 1987

Zimmering, Max:

Dresden. In: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), o. S.

Zuschlag, Christoph:

Entartete Kunst – Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms 1995

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich meine Dissertation „Der Bildband *Dresden – eine Kamera klagt an* von Richard Peter senior. Teil der Erinnerungskultur Dresdens“ unter Verwendung keiner anderen als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Außerdem habe ich die Dissertation in ihrer jetzigen oder einer ähnlichen Form in keinem anderen Fachbereich oder einer entsprechenden Institution einer in- oder ausländischen Hochschule eingereicht.



Abb. 1

Richard Peter, Blick vom Rathausturm nach Süden / „Windrose“ III, Nach Süden, 1945

Deutsche Fotothek Ps 10 [Originalnegativ]



Abb. 2

Henri Cartier-Bresson, Deutschland, 1945

Reproduktion aus: Koetzle: Photo Icons, 2002, Bd. 2, S. 46–47

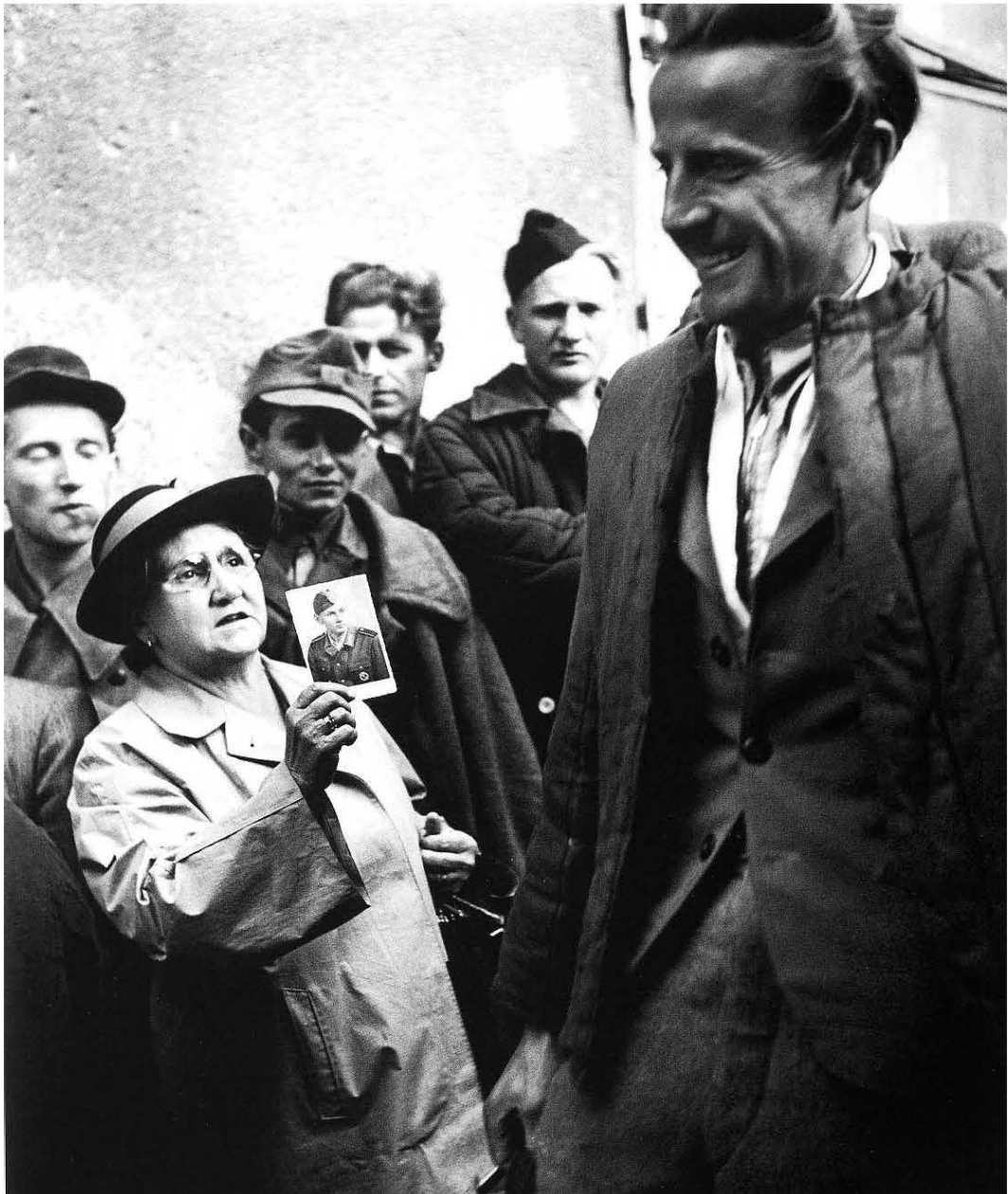


Abb. 3

Ernst Haas, Wien, 1947

Reproduktion aus: Koetzle: Photo Icons, 2002, Bd. 2, S. 65



Abb. 4

unbekannt, Der Fotograf Richard Peter sen. beim Fotografieren während einer Kundgebung anlässlich der Vereinigung von KPD und SPD zur SED vor dem Opernhaus in Dresden, April 1946

Deutsche Fotothek 261 943 [Originalnegativ]



Abb. 5

Richard Peter, Die Mutter, 1915

Stadtmuseum Dresden Ph_45-10 [Positiv]



Abb. 6

Richard Peter, Kaufhaus Prager Straße und Städtische Verwaltungsgebäude, 1945/1950

Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 38/39

(Deutsche Fotothek Ps 41 & Negativ nicht vorhanden)

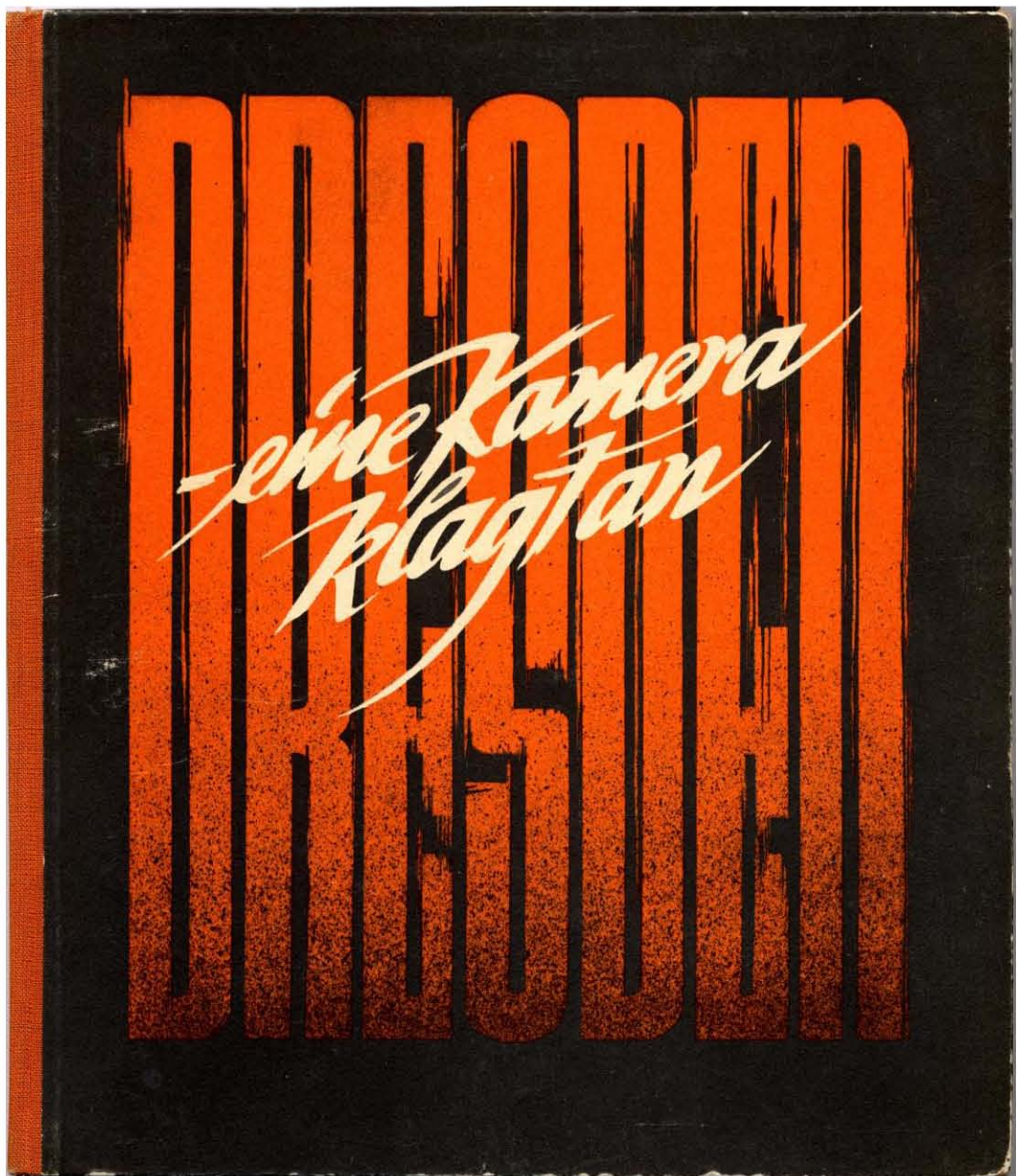


Abb. 7

Buchdeckel zu Richard Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, 1950

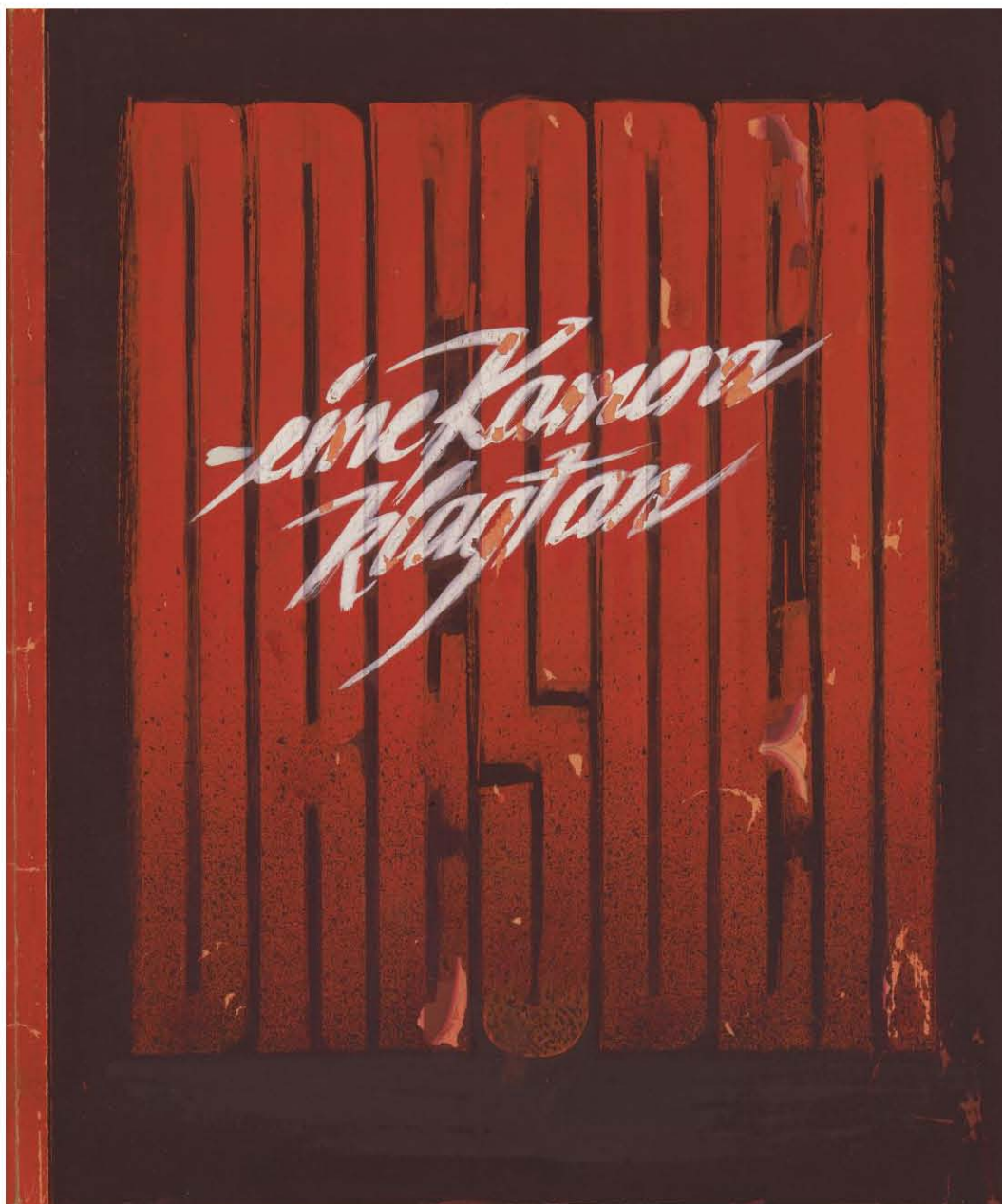


Abb. 8

Albert Georg Jahn, Entwurf zur Gestaltung des Buchdeckels zu Richard Peter:
Dresden – eine Kamera klagt an, 1950, Tempera
SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1493

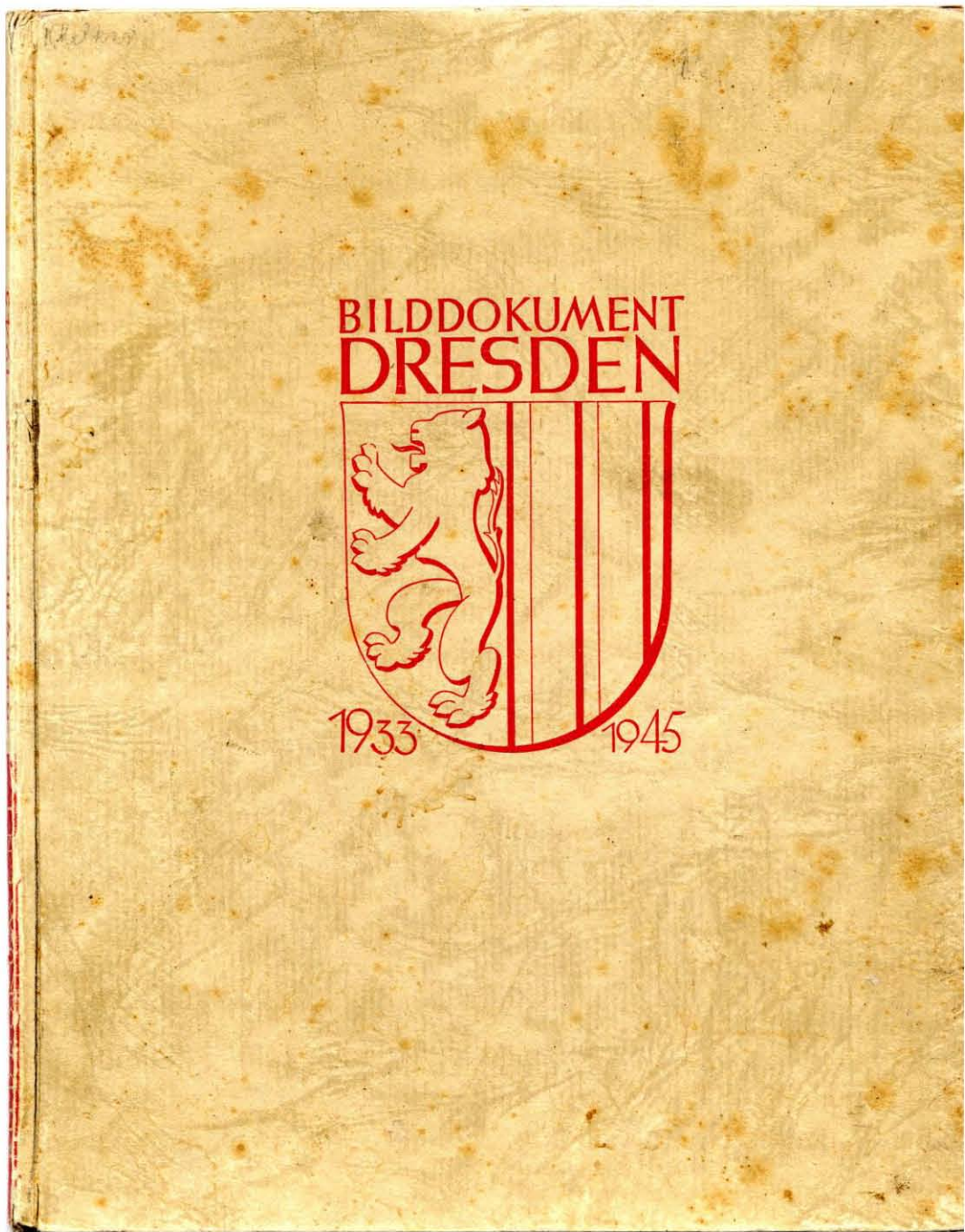


Abb. 9

Buchdeckel zu Kurt Schaarschuch: Bilddokument Dresden 1933–1945, 1945

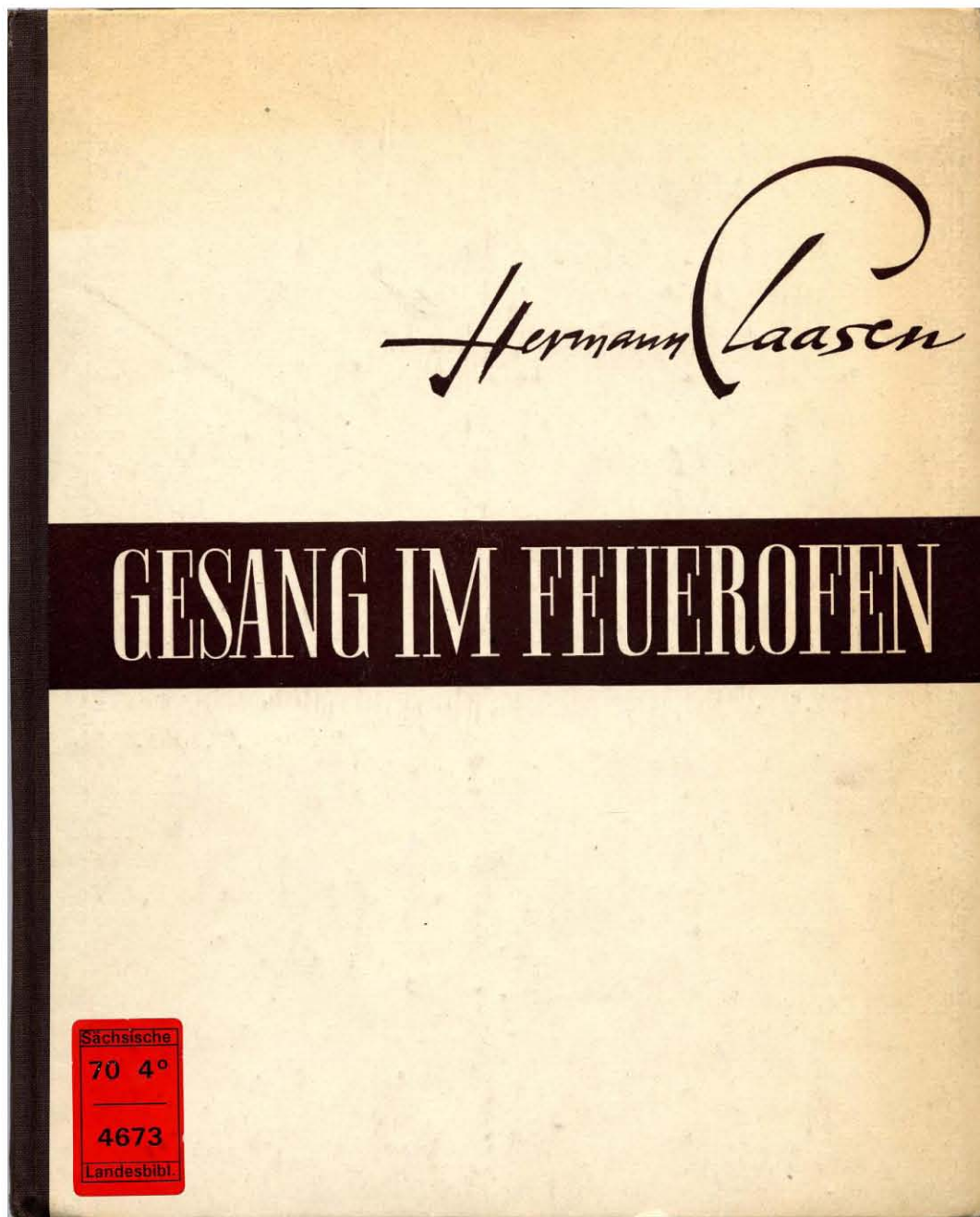


Abb. 10

Buchdeckel zu Hermann Claasen: Gesang im Feuerofen, 1947



Abb. 11

Buchdeckel zu Landkreise Düren und Jülich (Hrsg.): Verbrannte Erde, 1949



Abb. 12

Richard Peter, Von der Marienbrücke, 1935 & Blick vom Rathausturm nach Süden
/ Windrose III, Nach Süden, 1945

Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950),
S. 8/9

(Deutsche Fotothek Ps 932 & Ps 10)



Abb. 13

Richard Peter, Dresden nach dem Luftangriff vom 13./14. Februar, 1945
Deutsches Historisches Museum Ph 93/58 [Positiv]



Abb. 14

Walter Hahn, Blick vom Rathausurm auf die Altstadt, vor 1924 (obere Bilder)

Deutsche Fotothek 301893 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Rat der Stadt Dresden (Hrsg.): Das Buch der Stadt Dresden, 1924, S. 87

Walter Hahn, LZ 127 Graf Zeppelin über Dresden, 1928

Deutsche Fotothek 304930 [Originalnegativ]

Boehner Film Dresden, Fahrende Stadt, 1939

Deutsche Fotothek df_bo-pos-10_0000186 [Positiv, Film Still]



Abb. 15

Walter Hahn, Blick vom Rathausturm auf die zerstörte Innenstadt, 1945

Deutsche Fotothek 314636 & 314637 [Originalnegative]

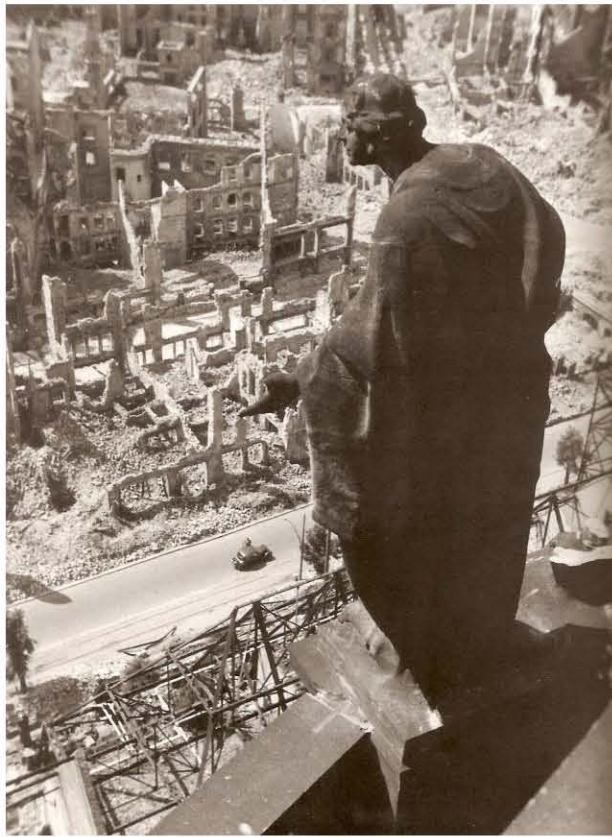


Abb. 16

Willi Roßner, Dresden nach dem Bombenregen - Blick vom Rathausurm (Querformat) & Blick vom Rathausurm (Hochformat), 1945

Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden Va 38421 – 10.178 E & Va 38696 – 10.312 E [Originalnegative]



Abb. 17

Hilmar Pabel, Blick vom Rathausurm, 1955

Reproduktion aus: Reinhard, Neutzner und Hesse (Hrsg.): Das rote Leuchten, 2005, S. 258



Abb. 18

Willi Roßner, Blick vom Rathausurm in Richtung Georgplatz, Winter 1952
Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden Va 38427 – 10.180 E
[Originalnegativ]



Abb. 19

Richard Peter, ohne Titel (Blick vom Rathaussturm nach Südwesten), 1969
Deutsche Fotothek Ps 349 [Originalnegativ]



Abb. 20

Richard Peter, ohne Titel (Ehepaar mit zwei Kindern auf der Aussichtsplattform des Turmes des Neuen Rathauses), 1970
Deutsche Fotothek Ps 1004 [Originalnegativ]



Abb. 21

Richard Peter, Blick vom Rathausurm nach Norden (Neumarkt) / Nach allen Richtungen der Windrose totale Zerstörung. Blick nach Norden I, 1945/1946 (?)
Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 11
[Deutsche Fotothek Ps 73 (Reproduktionsnegativ)]

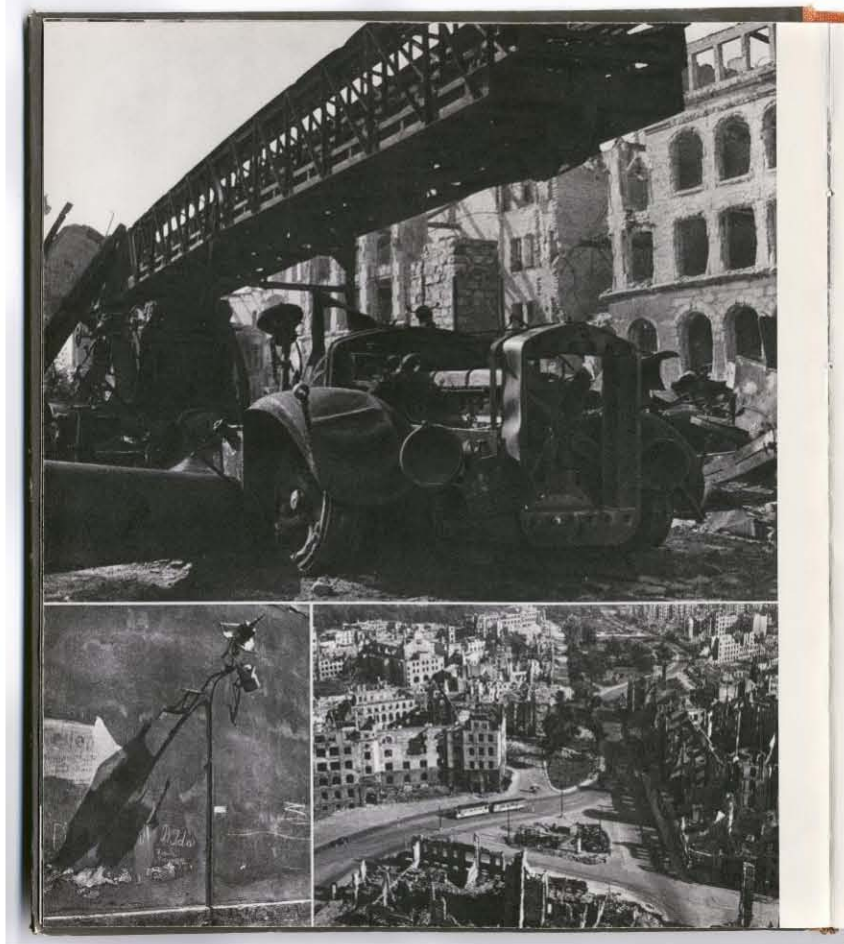


Abb. 22 & 23

Richard Peter, Um den Georgplatz und die Bürgerwiese / Ein Trümmermeer soweit das Auge reicht, Windrose II, 1945/1950
Deutsche Fotothek Ps 402 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 14



Abb. 24

Erich Andres, Hamburg – St. Pauli: Über die Schultern des Türmers von St. Michael gesehen; oben das Elbufer mit den Landesbrücken und die Ruine der alten Seewache, 1945/1946

Reproduktion aus: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 54



Abb. 25

Hermann Claasen, Köln. Von Hohenzollernbrücke, Herbst 1945

Reproduktion aus: Claasen: *Gesang im Feuerofen*, 1947, Tf. 5



Abb. 26

Hermann Claasen, Köln. Blick vom Dom, um 1945/1948

Reproduktion aus: Honnef und Brey Mayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 60

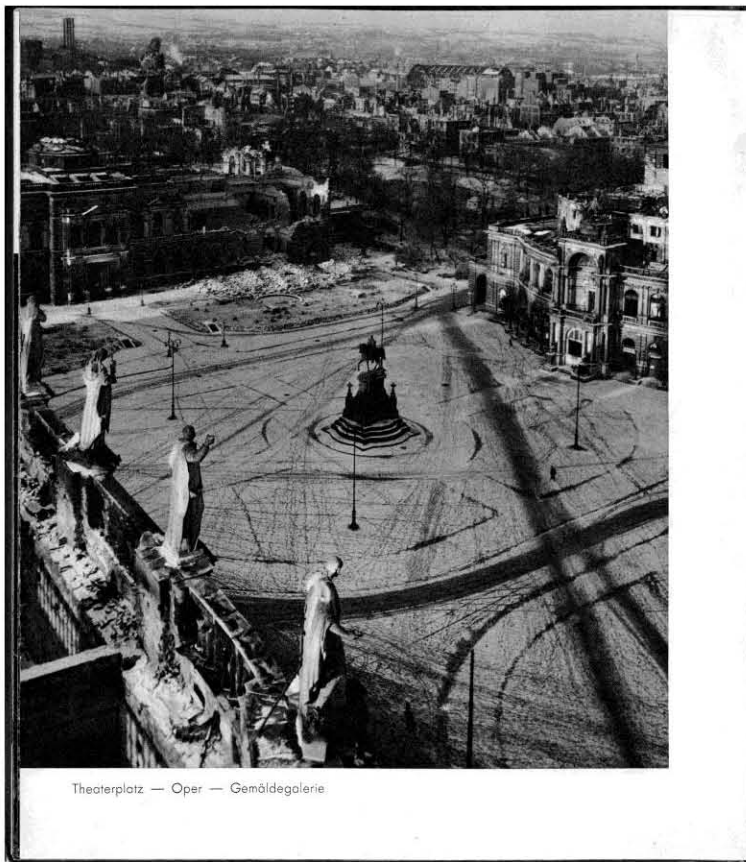


Abb. 27 & 28

Richard Peter, Theaterplatz – Oper – Gemäldegalerie, 1945/1950

Deutsche Fotothek Ps 101 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 42

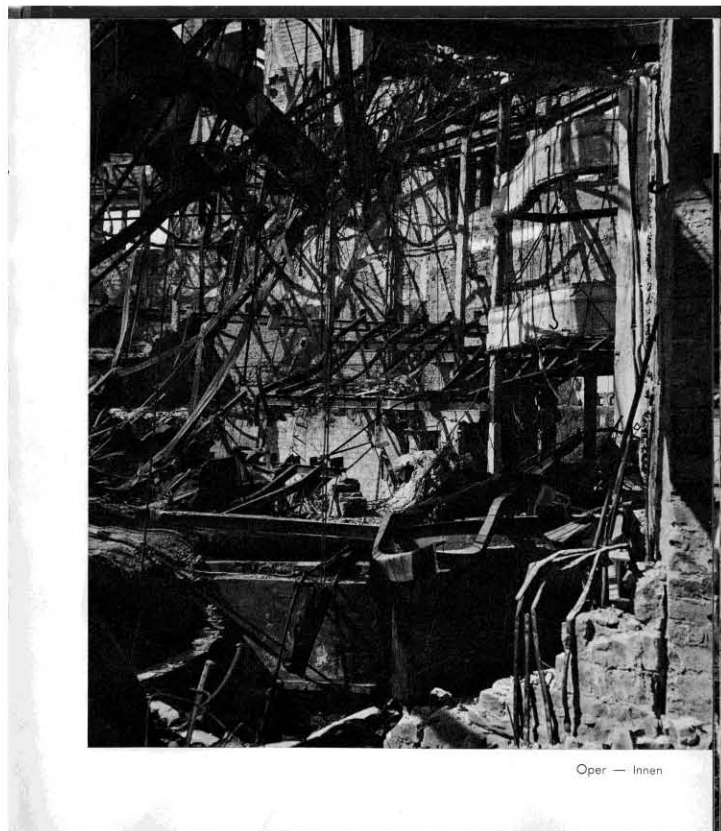


Abb. 29 & 30

Richard Peter, Oper – Innen, 1945/1950

Deutsche Fotothek Ps 45 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 43

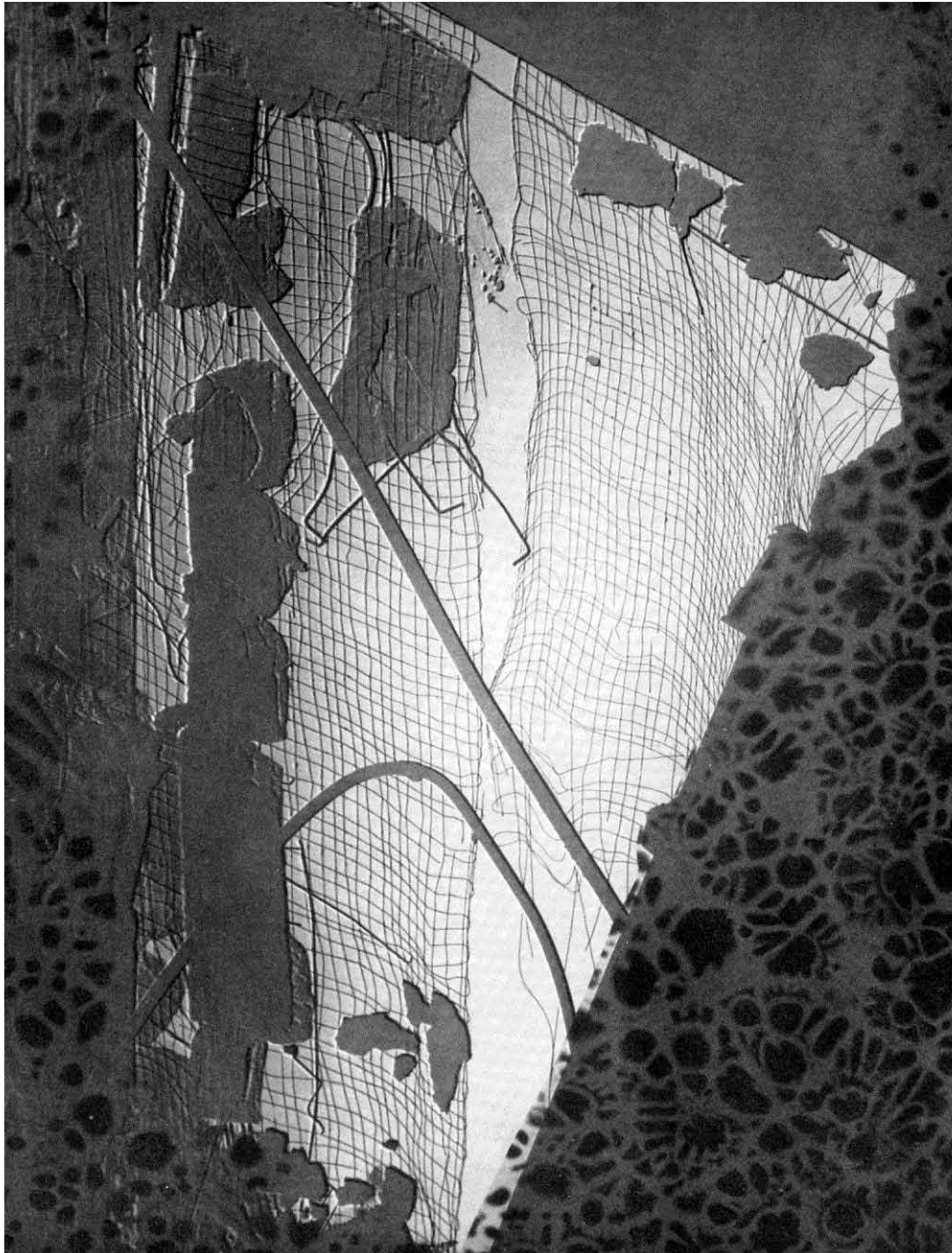


Abb. 31

Edmund Kesting, ohne Titel, Variation aus „Dresdner Totentanz“, um 1945

Reproduktion aus: Honnef und Breytmayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 104



INDUSTRIE
UND HANDWERK

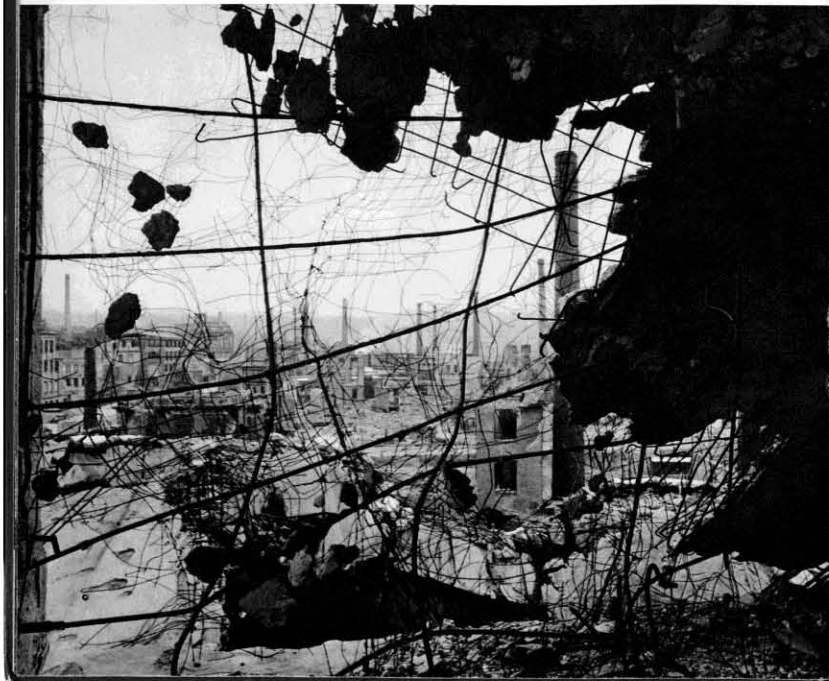


Abb. 32 & 33

Richard Peter, Industrie in der Zwickauer Straße (Universelle), 1948

Deutsche Fotothek Ps 407/1 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 32

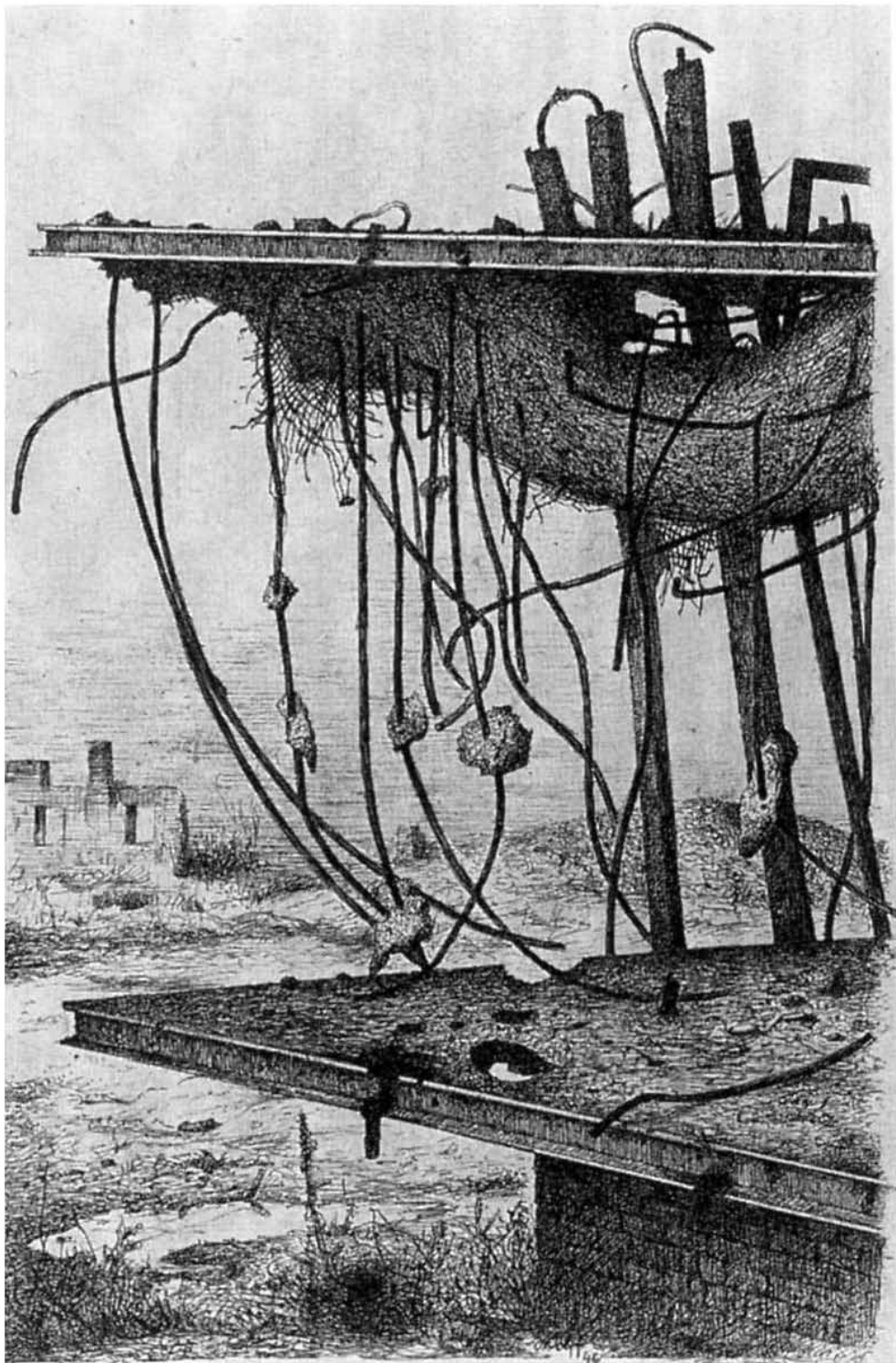


Abb. 34

Willy Wolff, Pelzhaus Fiedler & Weise. Aus der Folge: Zerstörtes Dresden, 1946-1948, Feder, Tusche

Reproduktion aus: Schmidt: Wilhelm Rudolph, 2003, S. 103



Abb. 35

Richard Peter, Kaufhaus Prager Straße, 1945

Deutsche Fotothek Ps 41 [Originalnegativ]



Abb. 36 & 37

Richard Peter, Ammonstr. – Falkenstr., eine halbe Bettstelle auf dem Leitungsmast der Straßenbahn, 1945/1950

Deutsche Fotothek Ps 39/2 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 12

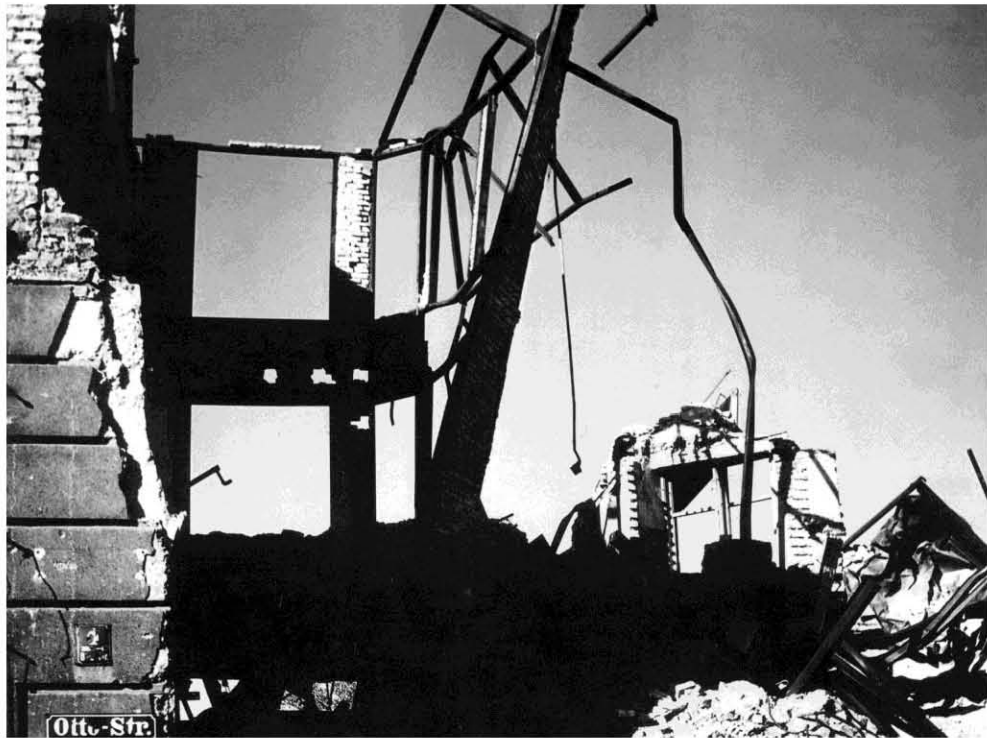


Abb. 38

Herbert List, Ottostraße München 1945

Reproduktion aus: Derenthal und Pohlmann (Hrsg.): Herbert List, Memento 1945, 1995, Tf. 68



Abb. 39

Richard Peter, Von der Hitze gefaltetes Pressglas, 1945/1950

Deutsche Fotothek Ps 90 [Originalnegativ]



Abb. 40

Richard Peter, Ostbahnstraße, Winter 1945/1946 (?)

Deutsche Fotothek Ps 34 [Originalnegativ]



Abb. 41 & 42

Richard Peter, Blick nach dem Hauptbahnhof / Winkelmann Str.,
Hauptbhf., Ruinenschatten, 1949

Deutsche Fotothek Ps 77 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J.
(1950), S. 15



Abb. 43

Hermann Claasen, Köln, Schnurgasse 1945

Reproduktion aus: Scheurer und Thorn-Prikker (Hrsg.): Hermann Claasen. Nichts erinnert mehr an Frieden, 1985, S. 44



Abb. 44

Wilhelm Rudolph, Das zerstörte Dresden: Schnorrstr., 1945, Rohrfeder, Tusche
Reproduktion aus: Schmidt: Wilhelm Rudolph, 2003, S. 101

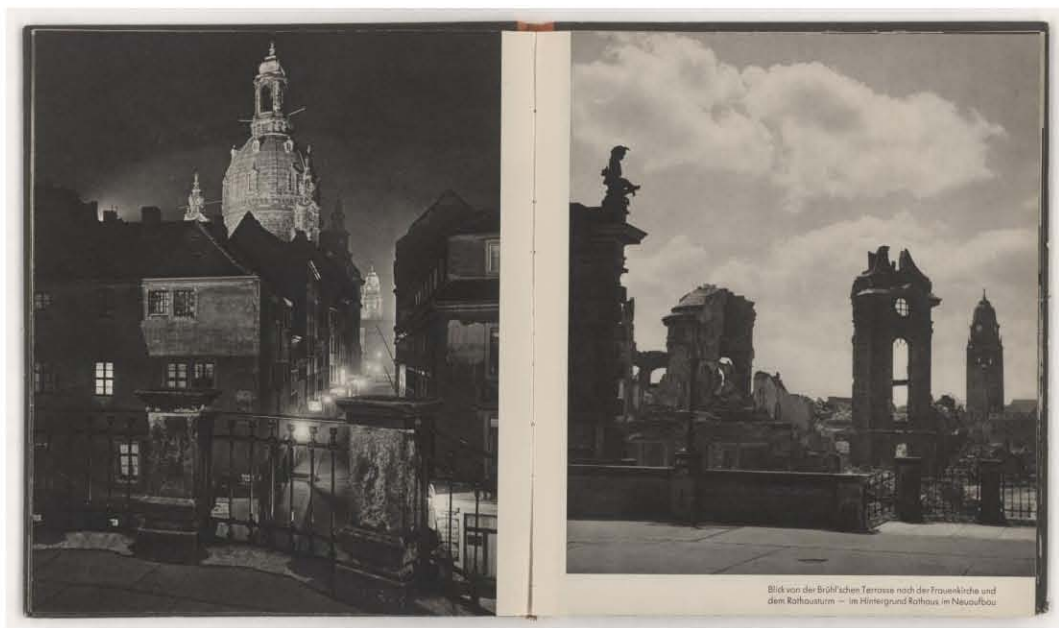


Abb. 45

Richard Peter, Blick von der Brühl'schen Terrasse nach der Frauenkirche und dem Rathhausturm – im Hintergrund Rathaus im Neuaufbau, um 1930 und 1945/1950

Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 20/21

(Negativ nicht vorhanden & Deutsche Fotothek Ps 353)



Abb. 46

Adolph Menzel, Blick auf die Frauenkirche in Dresden, 1883, Bleistift

Reproduktion aus: Gerkens und Zimmermann (Hrsg.): Gotthardt Kuehl 1850-1915, 1993, S. 68



Abb. 47

Gotthardt Kuehl, Blick in die Münzgasse zur Frauenkirche, um 1909/1910, Öl auf Leinwand

Reproduktion aus: Gerken und Zimmermann (Hrsg.): Gotthardt Kuehl 1850-1915, 1993, S. 154

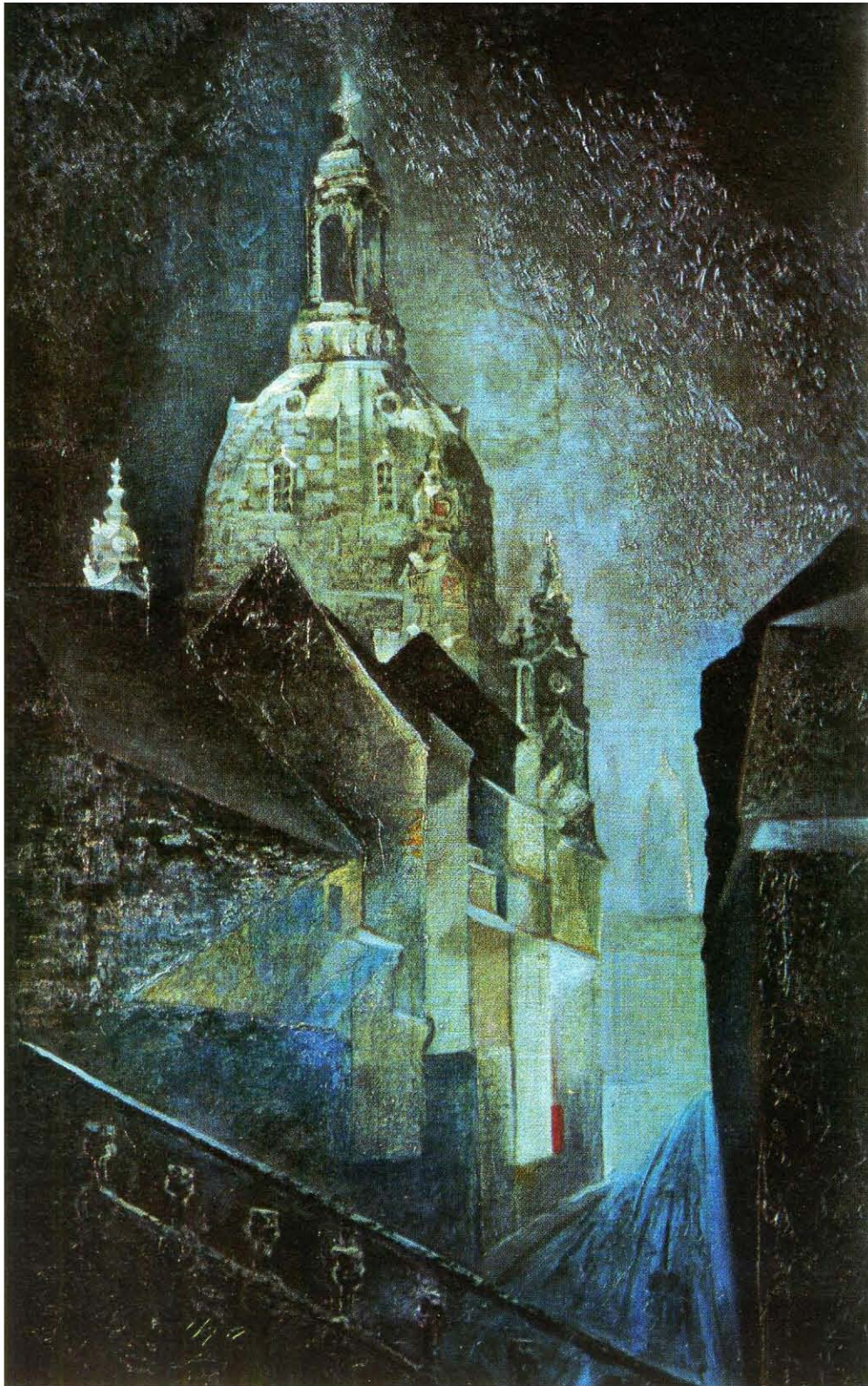


Abb. 48

Edmund Kesting, Abendstimmung an der Frauenkirche, 1934, Öl auf Leinwand
Reproduktion aus: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.): Edmund Kesting, 1988, S. 16

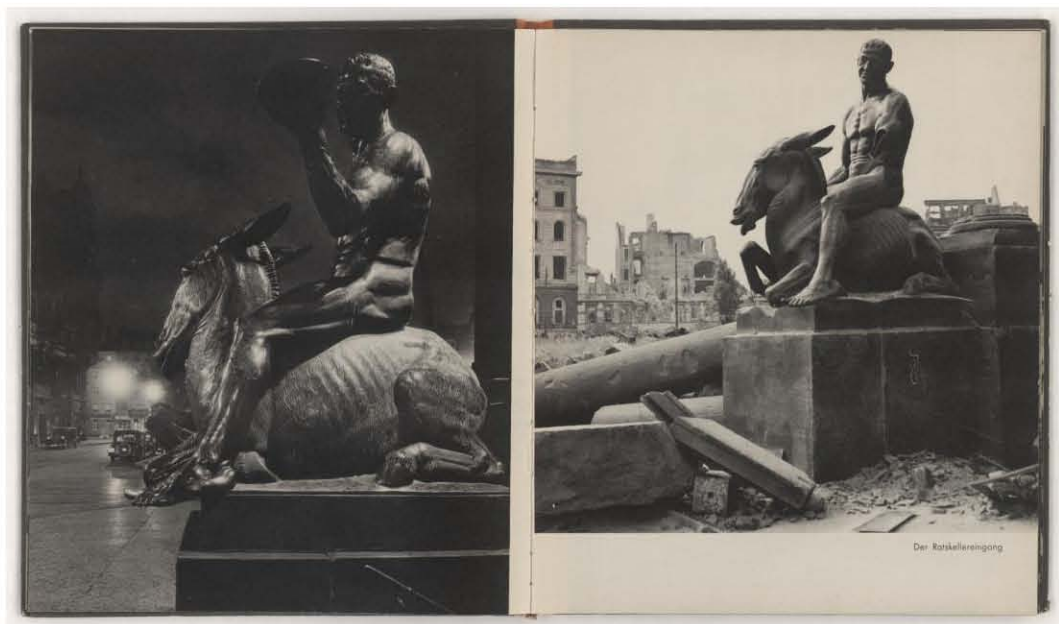


Abb. 49

Richard Peter, Der Ratskellereingang, vor 1945 und 1945/1950

Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 18/19

(Negative nicht in der Deutschen Fotothek vorhanden)



Abb. 50

Herbert List, Gipsabgüsse in der zerstörten Akademie München Winter 1945/1946

Reproduktion aus: Derenthal und Pohlmann (Hrsg.): Herbert List, Memento 1945, 1995, Tf. 10



Abb. 51

Friedrich Seidenstücker, Berlin: Denkmal der Königin Luise im Tiergarten, 1946
Reproduktion aus: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 72



Abb. 52

Richard Peter, Ausstellungspalast & Skulpturensammlung, 1945/1950

Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 46/47

(Deutsche Fotothek Ps 88/2 & Ps 395/2)



14. Februar 1945
Rathausuhr – 2.30 Uhr – Die Schicksalsstunde

Abb. 53 & 54

Richard Peter, 14. Februar 1945 Rathausuhr – 2.30 Uhr –
Die Schicksalsstunde, 1945/1950

Deutsche Fotothek Ps 25 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 25

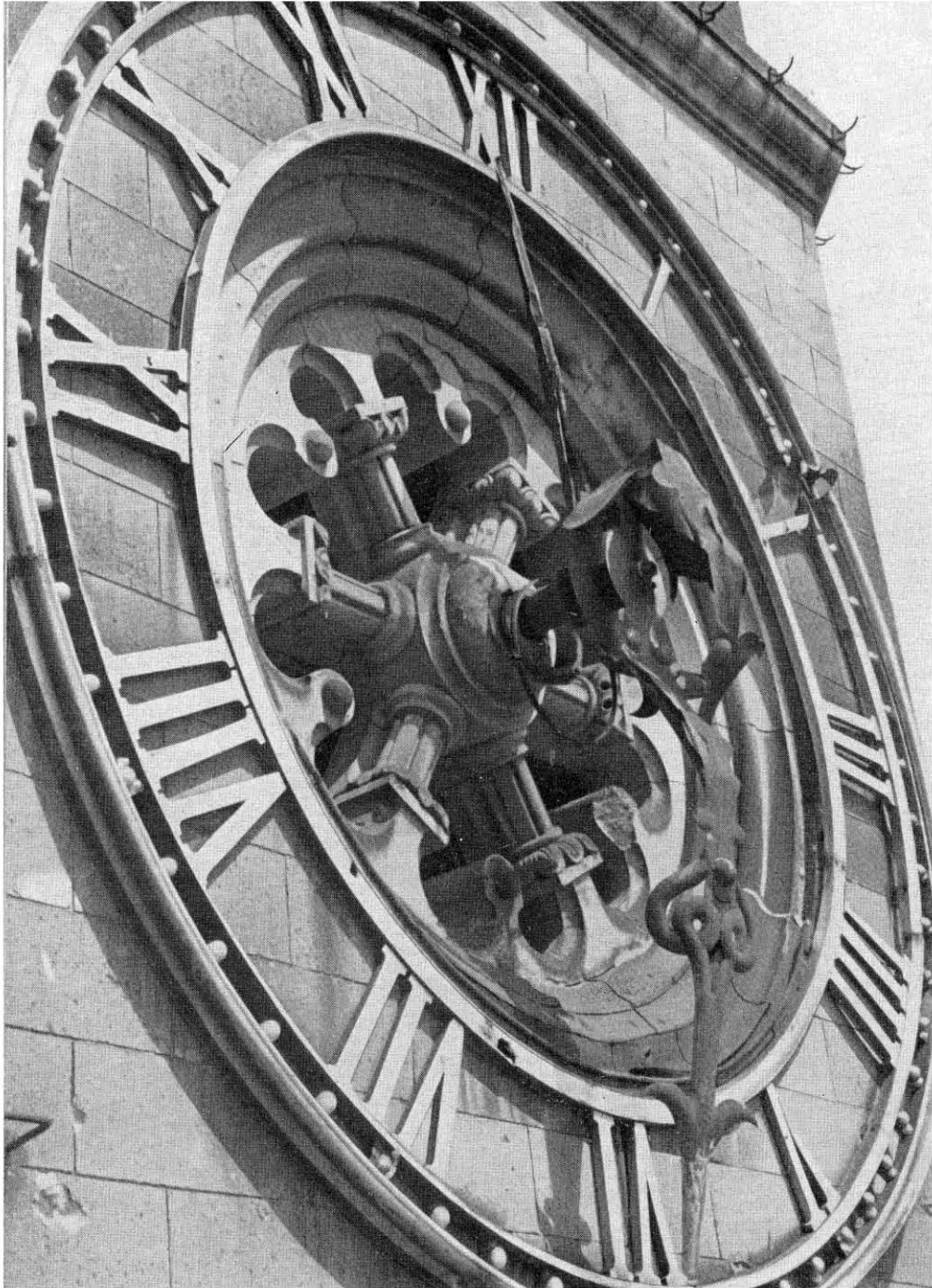


Abb. 55

Heinz-Ulrich Wieselmann, Für immer stehen geblieben: eine der vier riesigen Turmuhren der Gedächtniskirche, vor 1948

Reproduktion aus: Wieselmann: Unsterbliches Berlin, 1948, S. 100



Abb. 56

Richard Peter, 1946 Rathaus-Eingang (Ringstraßenseite), 1946/um 1949 (?) & ohne Titel (Neues Rathaus, Bacchus und Löwe auf der Baustelle stehend), Juni 1950
 Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 20/21

[Deutsche Fotothek Ps 322 & Ps 936/2 (beschnitten)]



Abb. 57

Herbert List, An der Fassade des Wittelsbacher Palais, o. J.

Reproduktion aus: Derenthal und Pohlmann (Hrsg.): Herbert List, Memento 1945, 1995, Tf. 5

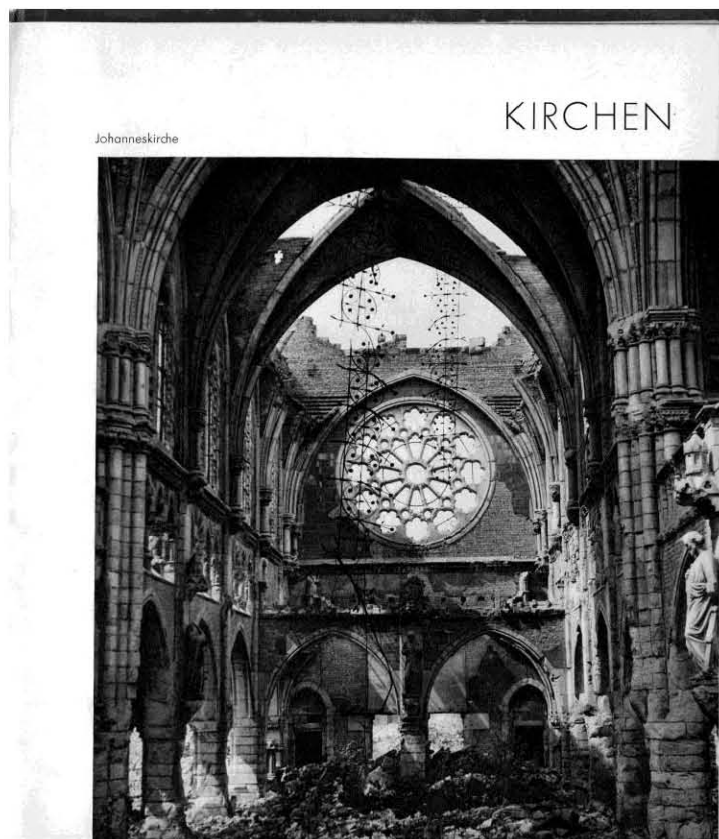


Abb. 58 & 59

Richard Peter, Johanneskirche, 1945/1950

Deutsche Fotothek Ps 93 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 49



Abb. 60

Hermann Claasen, St. Aposteln, 1946

Reproduktion aus: Claasen: Gesang im Feuerofen, 1947, Tf. 47



Abb. 61 & 62

Richard Peter, Lukaskirche, 1946

Deutschen Fotothek Ps 98/2a [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 52



Abb. 63

Richard Peter, Frauenkirche — zerstört bis in die Katakomben, 1945/1950
 Reproduktion aus: Peter: Dresden — eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 54
 (Deutsche Fotothek Ps 385/1 & Ps 410)

1945



Abb. 64

Kurt Schaarschuch, 1945 (Die Skulptur des Martin Luther)

Reproduktion aus: Schaarschuch: Bilddokument Dresden, 1945, o. S.



Abb. 65

Edmund Kesting, Umgestürztes Lutherdenkmal in Dresden, 1945,
Fotokomposition aus zwei Negativen

Reproduktion aus: Honnef und Breymayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 103



Abb. 66

Friedrich Seidenstücker, Schinkelplatz (Denkmal am Boden: Karl Friedrich Schinkel, rechts: Albrecht Daniel Thaer, im Hintergrund die Bauakademie), Berlin, 1946

Reproduktion aus: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): Der Faszinierende Augenblick, 1987, S. 121



Abb. 67

Heinz-Ulrich Wieselmann, Papa Wrangel: „Det hätt ick nich jedacht... det ick mal uffs Kreuz lieje“, vor 1948

Reproduktion aus: Wieselmann: Unsterbliches Berlin, 1948, S. 20

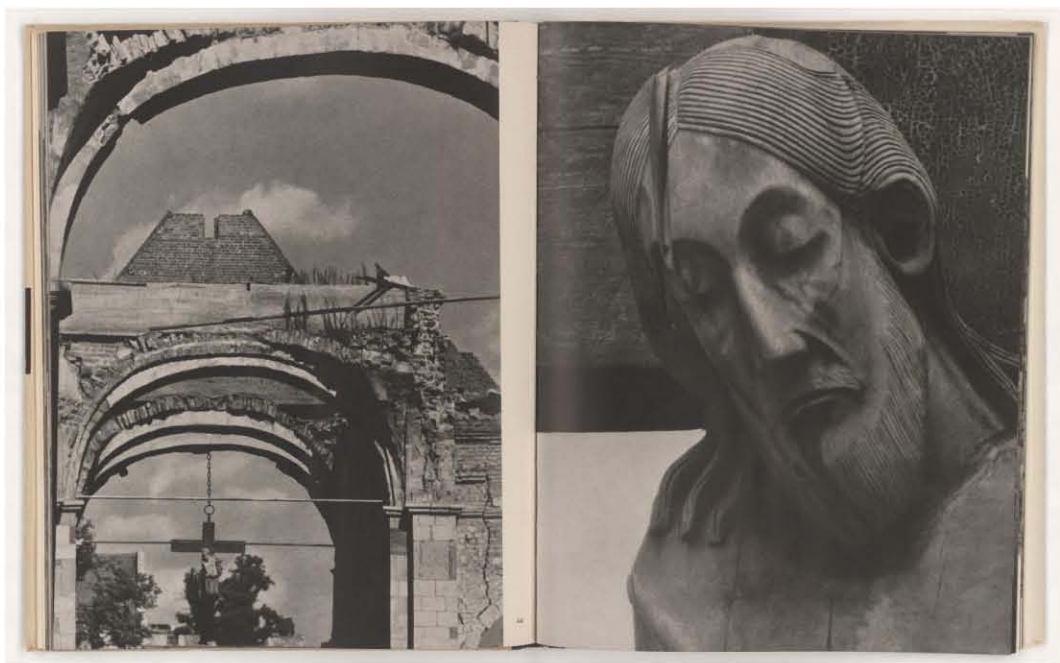


Abb. 68

Hermann Claasen, St. Georg und Kruzifix aus St. Georg, 1946

Reproduktion aus: Claasen: Gesang im Feuerofen, 1947, Tf. 44 und 45

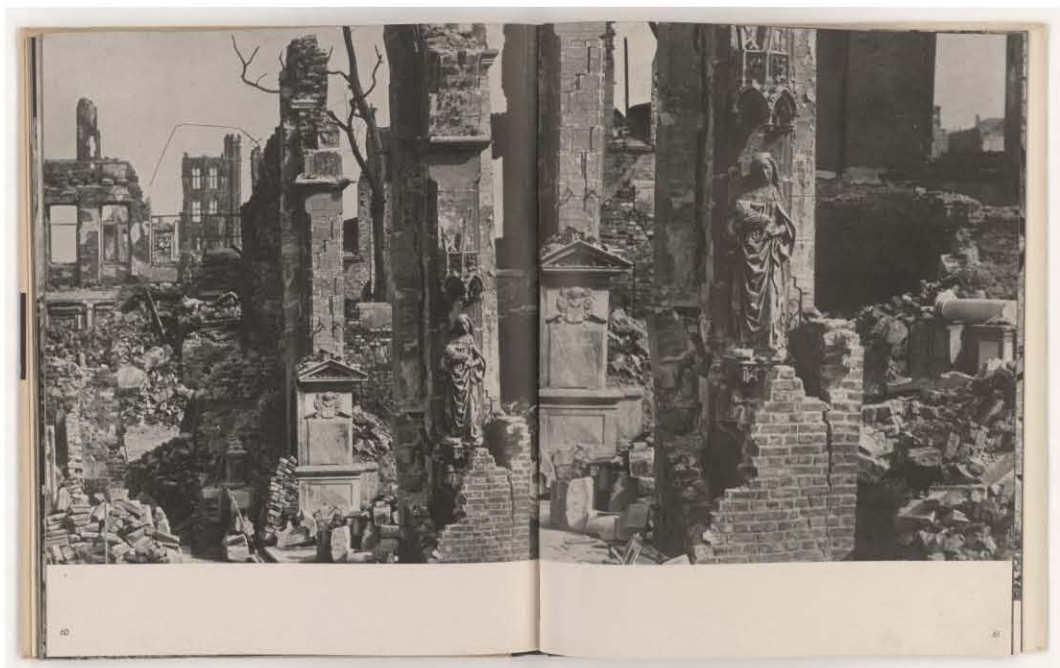


Abb. 69

Hermann Claasen, St. Kolumba, Madonna und Hochaltar, 1945

Reproduktion aus: Claasen: *Gesang im Feuerofen*, 1947, Tf. 60 und 61

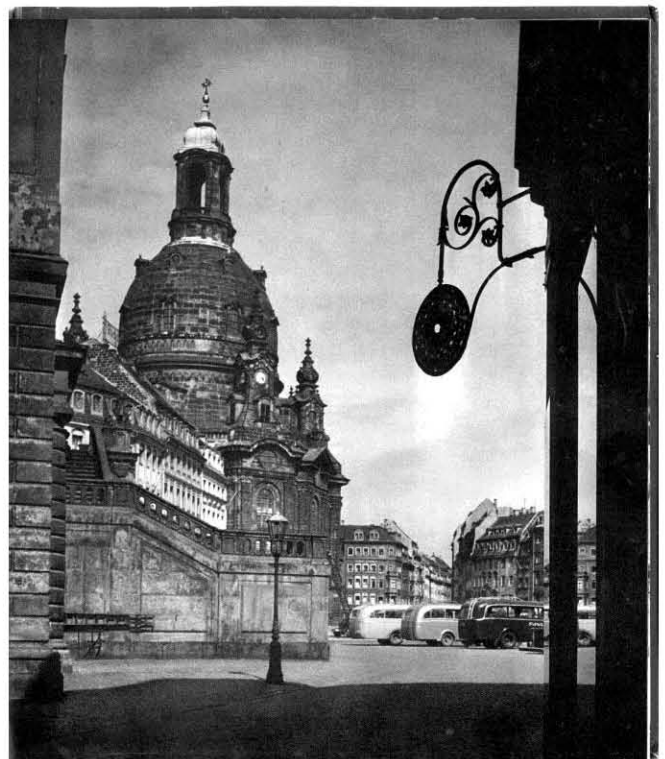


Abb. 70 & 71

Richard Peter, Neumarkt mit Frauenkirche, 1939

Deutsche Fotothek Ps 933 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 55



Abb. 72 & 73

Richard Peter, Der Tod über Dresden, 1945/1950

Deutsche Fotothek Ps 346 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 56



Abb. 74

Edmund Kesting, Sirenen Alarm, 1946

Reproduktion aus: Honnef und Breytmayer (Hrsg.): Ende und Anfang, 1995, S. 102



Abb. 75

Ernst Hassebrauk, Flucht aus dem brennenden Dresden, 1957, Öl auf Leinwand
Reproduktion aus: Werner: Zwischen Karneval und Aschermittwoch, 2001, S. 22

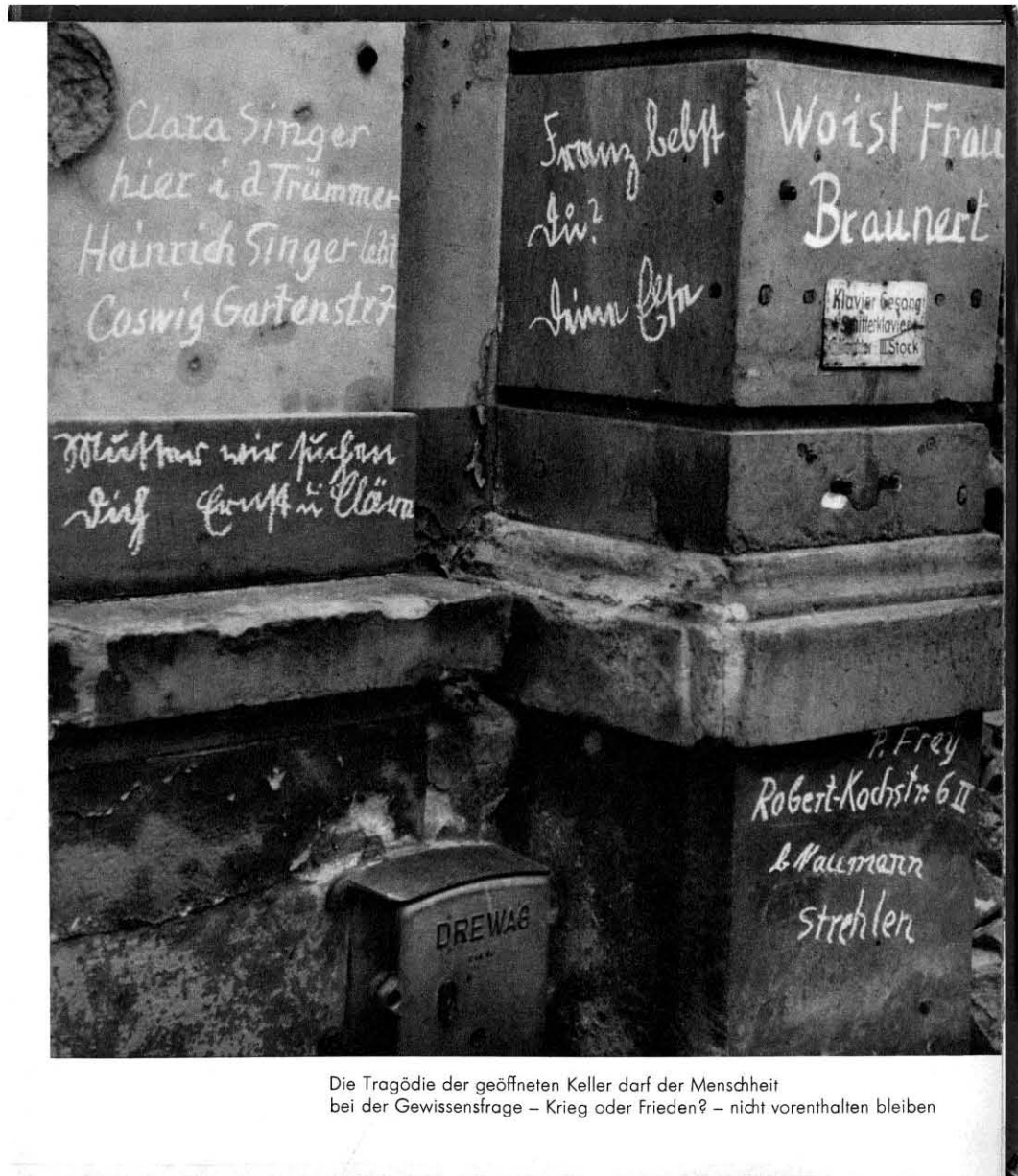


Abb. 76

Richard Peter, Die Tragödie der geöffneten Keller darf der Menschheit bei der Gewissensfrage – Krieg oder Frieden? – nicht vorenthalten werden (Suchmeldungen am Wohnhaus Winkelmannstraße), 1945/1950
Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 57
(Negativ nicht vorhanden)



Abb. 77

Richard Peter, Eine Mutter & Luftschutzwart, 1946

Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 58/59

(Negativ nicht vorhanden & Deutsche Fotothek Ps 80)



Abb. 78 & 79

Richard Peter, Mann und Frau und Greis und Kind... der Luftschutzwart
u. seine Frau, 1946

Deutsche Fotothek Ps 46 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 60



Abb. 80

Willi Roßner, Bombenkeller Johannesstraße, 1946

Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden Va 38414 – 10.130 E



Abb. 81

Otto Dix, Leiche im Drahtverhau (Flandern) aus dem Zyklus Krieg, 1924, Blatt 16, Radierung

Reproduktion aus: Verein August Macke Haus (Hrsg.): Otto Dix. Der Krieg, 1999, S. 69



Altmarkt — Wochenlang wurden Tote gestapelt und verbrannt



Abb. 82

Walter Hahn, Altmarkt — Wochenlang wurden Tote gestapelt und verbrannt, Februar 1945

Reproduktion aus: Peter: Dresden — eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 61
(Deutsche Fotothek 314623 & 314620)



Abb. 83

Heinz Kröbel, Moltkeplatz. Leiche am Eingang zum Splitterschutzgraben, Februar 1945
Reproduktion aus: Landeshauptstadt Dresden, Stadtmuseum Dresden (Hrsg.): Verbrannt
bis zur Unendlichkeit, 1994, S. 83



Abb. 84

Hermann Claasen, Soldatengräber, 1947

Reproduktion aus: Landkreise Düren und Jülich (Hrsg.): Verbrannte Erde, 1949, o. S.

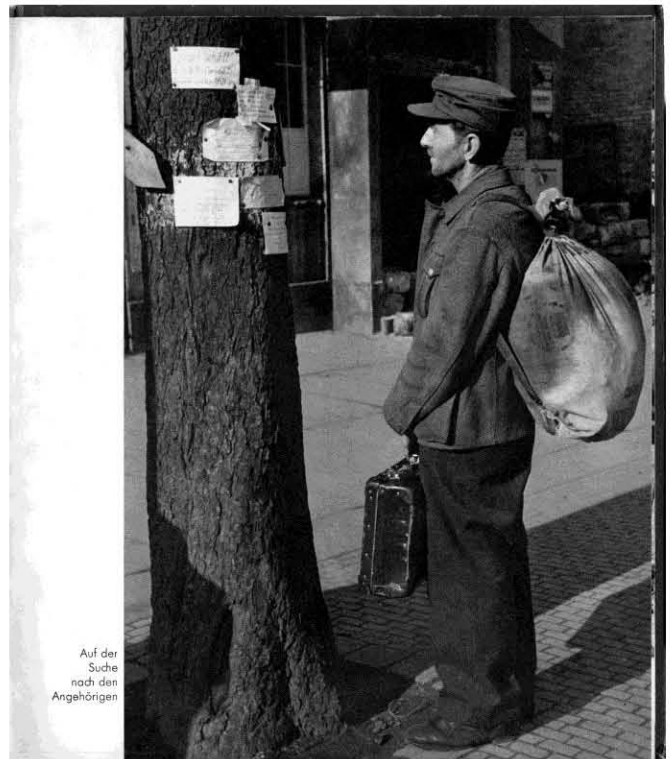


Abb. 85 & 86

Richard Peter, Auf der Suche nach den Angehörigen / Heimkehrer , 1946

Deutsche Fotothek Ps 58 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 63



Abb. 87

Heinz-Ulrich Wieselmann, Einer von zehntausenden „Brotfruchtbäumen“ Berlins..., vor 1948

Reproduktion aus: Wieselmann: Unsterbliches Berlin, 1948, S. 53



Abb. 88

Erich Höhne/Erich Pohl, Flüchtlinge auf dem Trachenberger Platz Dresden-Nord
zu Pfingsten 1945

Deutsche Fotothek HP 306/5 [Originalnegativ]



Abb. 89

Richard Peter, Im Kriegswinter 44/45 - Vergessen wir das nicht! /
Flüchtlinge 1945, Winteraufnahme 1945

Deutsche Fotothek Ps 633 [Originalnegativ]

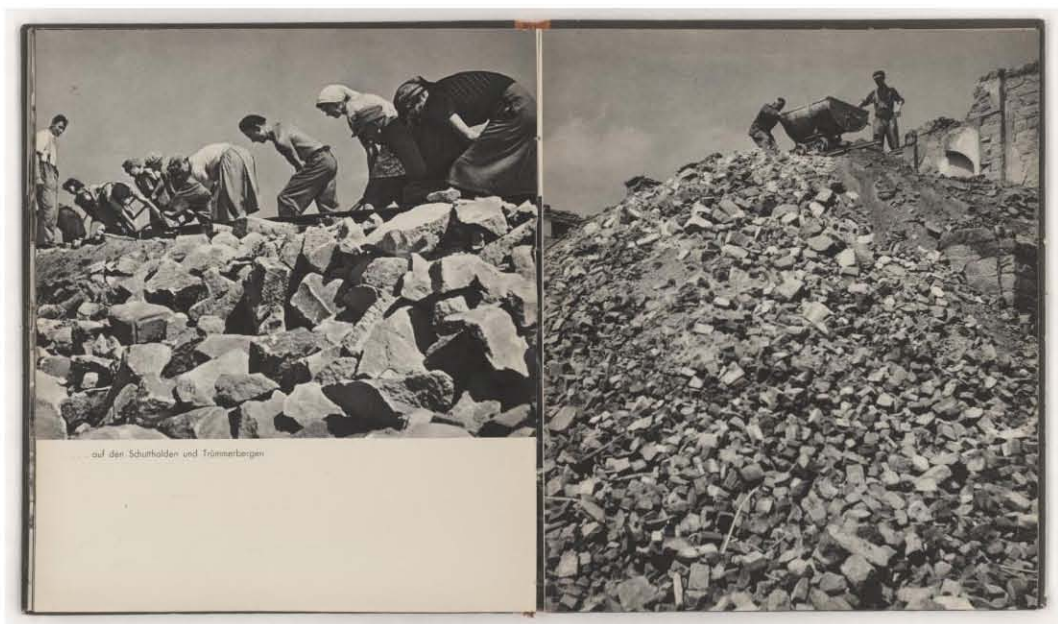


Abb. 90

Richard Peter, ... auf den Schutthalden und Trümmerbergen, 1945/1950

Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 74/75

(Deutsche Fotothek Ps 267/2 & Ps 272)



Abb. 91

Friedrich Seidenstücker, Trümmerfrauen, Winter 1945/1946

Reproduktion aus: Wilde (Hrsg.): Friedrich Seidenstücker. Von Weimar bis zum Ende, 1985, S. 382



Abb. 92

Fritz Eschen, Universität Unter den Linden, 1946

Reproduktion aus: Fritz Eschen (Ill.): Photographien Berlin 1945-1950, o. J. (1989), S. 74



Abb. 93

Henry Ries, Dresden. 9. Juni 1947

Reproduktion aus: Berlinische Galerie/Photographische Sammlung (Hrsg.):
Henry Ries. Photographien aus Berlin, Deutschland und Europa, 1988, S. 108

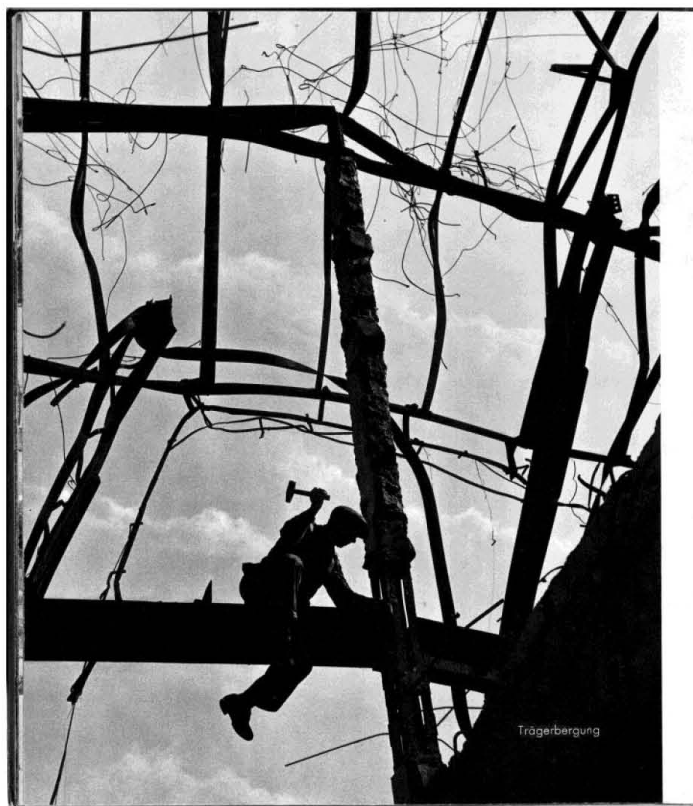


Abb. 94 & 95

Richard Peter, Trägerbergung / Im Kuppelbau des Zirkus Sarrasani geht einer den Nieten mit Hammer und Meisel zuleibe..., 1946

Deutsche Fotothek Ps 425/1 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 80

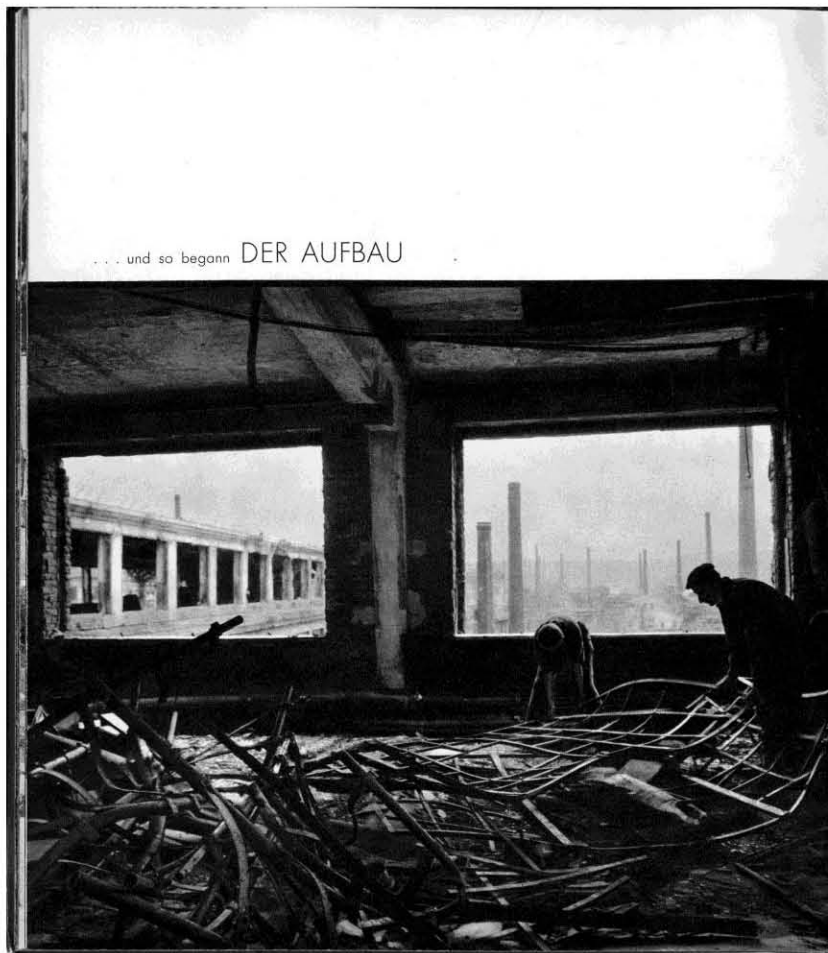


Abb. 96 & 97

Richard Peter, ... und so begann der Aufbau (Tabak-Uni), 1945/1950

Deutsche Fotothek Ps 408 [Originalnegativ]

Reproduktion aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 70



Abb. 98

Richard Peter, Das Dresdner Rathaus wuchs empor! Weiter im Neuaufbau, 1945/1950

Reproduktion (Doppelseite) aus: Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, o. J. (1950), S. 90/91

(Negativ nicht vorhanden & Deutsche Fotothek Ps 301)



Abb. 99

Hermann Claasen, Die Jugend glaubt an die Zukunft; Vieles ist besser geworden / Vieles ist noch zu tun; Alle Hände schaffen emsig, 1947/1949

Reproduktion aus: Landkreise Düren und Jülich (Hrsg.): Verbrannte Erde, 1949, o. S.

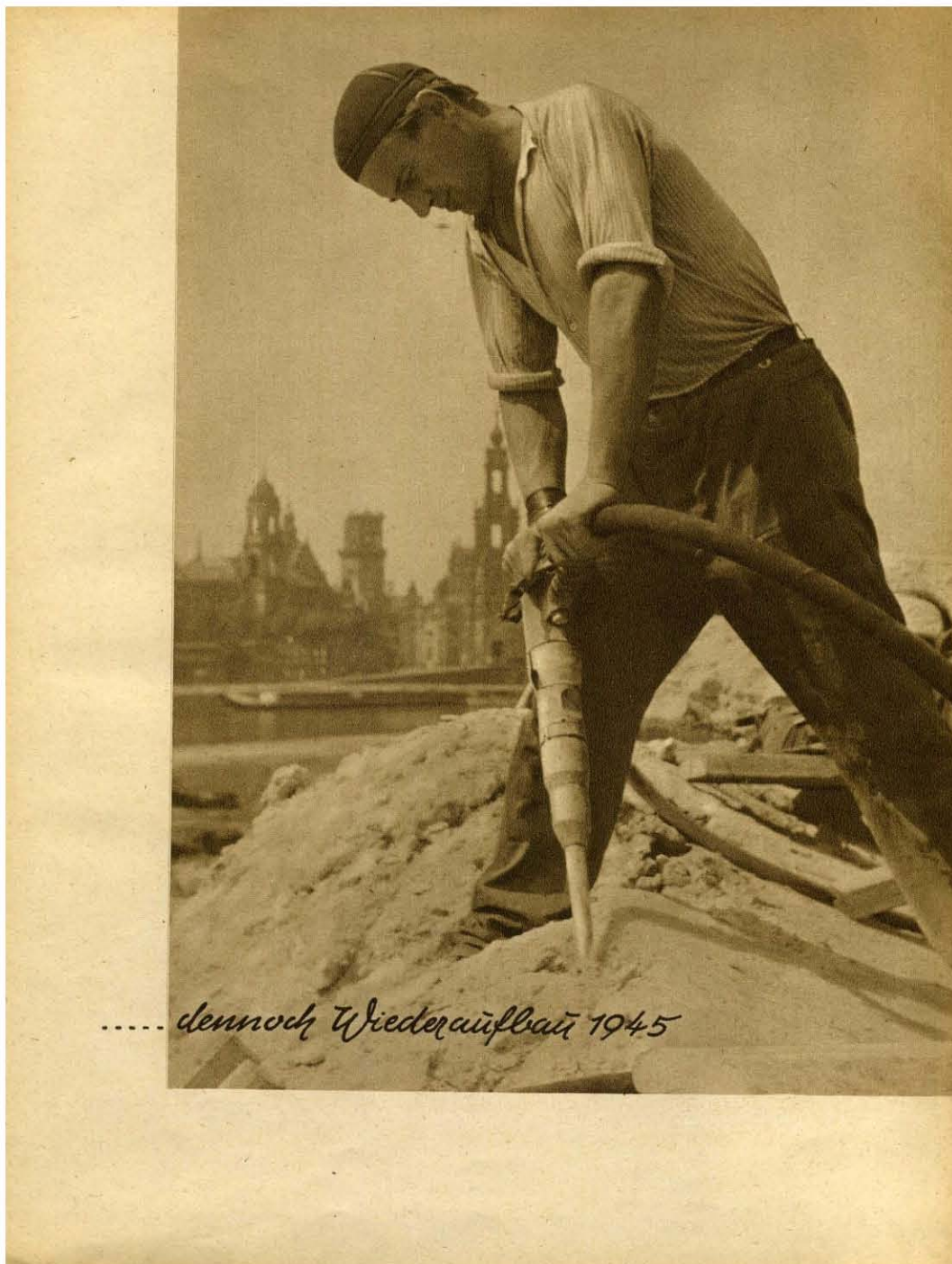


Abb. 100

Kurt Schaarschuch, ... dennoch Wiederaufbau 1945, 1945

Reproduktion aus: Schaarschuch: Bilddokument Dresden, 1945, o. S.



Abb. 101

Prospekt mit einem farbigen Offsetdruck nach der Fotografie *Tagesabschied* von Friedrich Lüning, 1950

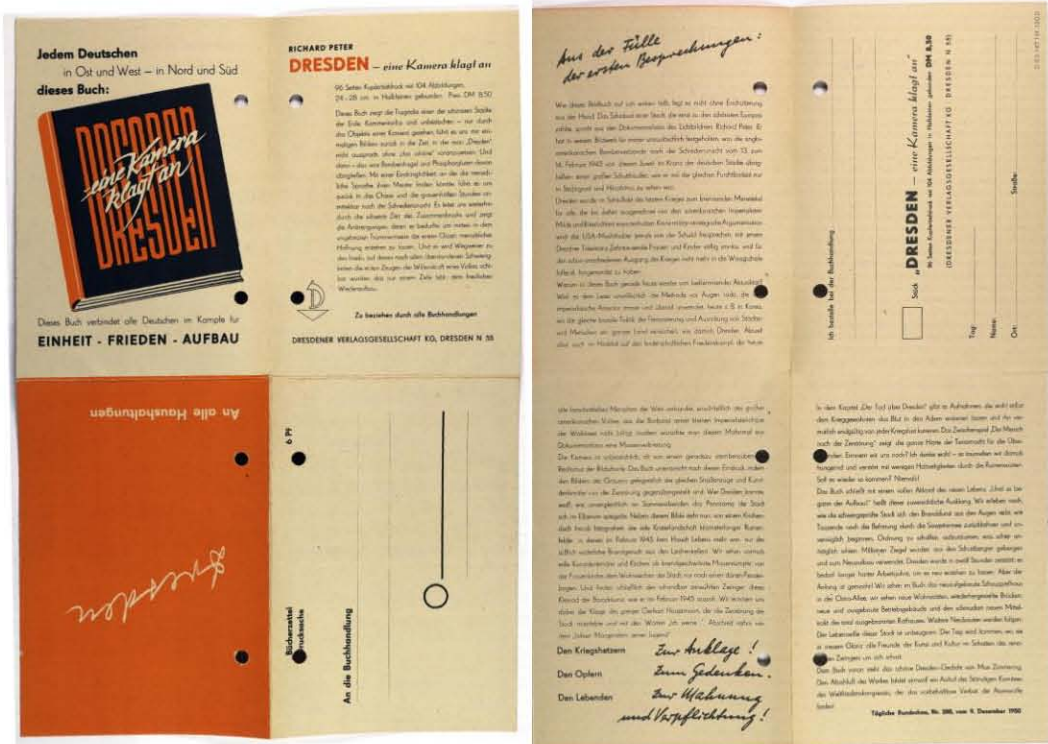


Abb. 102

Prospekt *An alle Haushaltungen* der KWU – Ratsdruckerei, 1951
SHSTA, 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316



Abb. 103

Verkaufsplakat aus der Ratsdruckerei Dresden, 1951

Reproduktion aus: Dewitz (Mitarb.): Agfa Foto-Historama Köln, 1988, S. 97

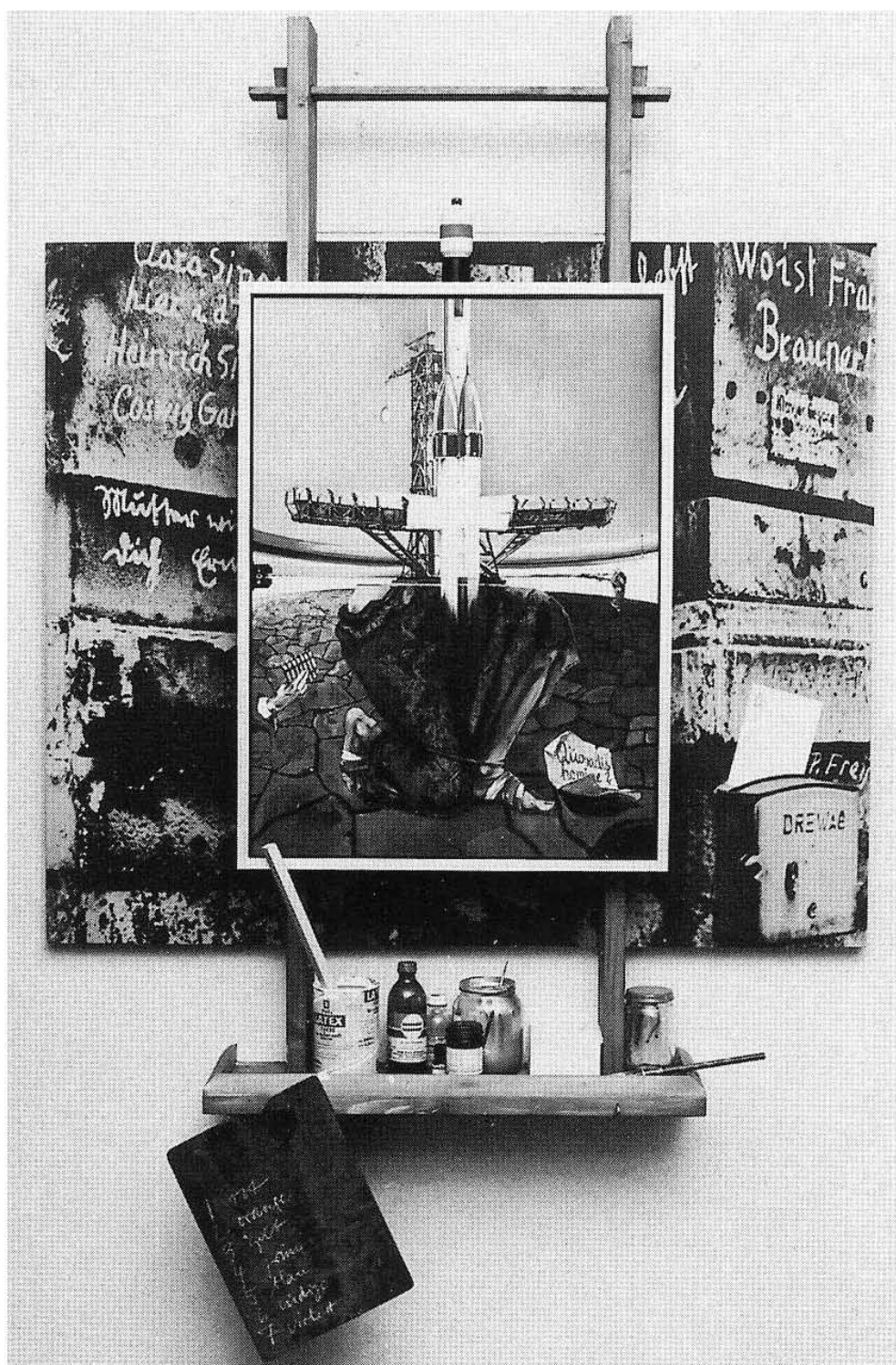


Abb. 104

Jürgen Schieferdecker, Dresdener Menetekel, 1982/1983, Assemblage
 Reproduktion aus: Stadtverwaltung Dresden (Hrsg.): Jürgen Schieferdecker,
 1997, S. 78

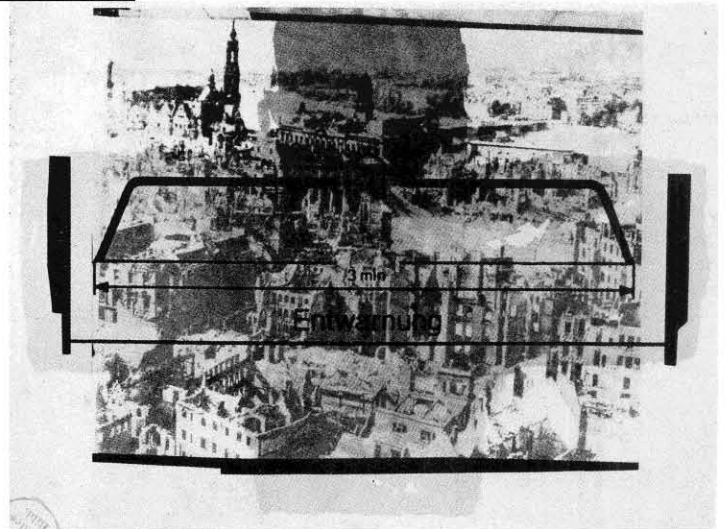
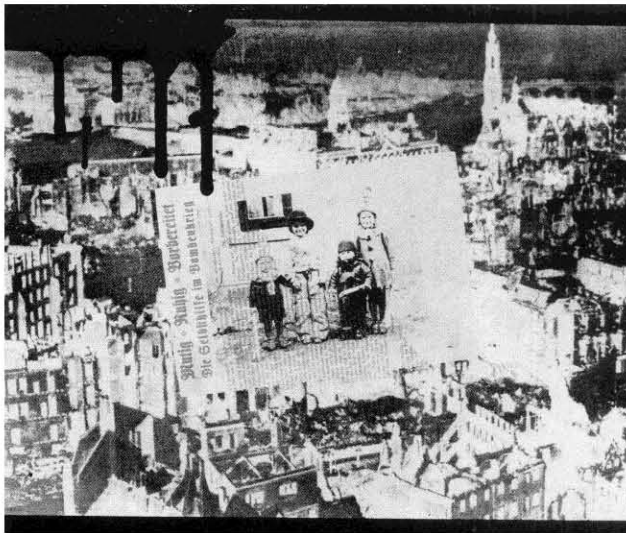


Abb. 105

Wolfgang Petrovsky und Frank Voigt, Grafikmappe *Fastnacht und Aschermittwoch* (8 Blätter), 1983, Siebdruck: Blatt 1 *Fastnacht und Aschermittwoch*, Blatt 7 *Entwarnung*, Blatt 8 *Lebenszeichen*
 Reproduktion aus: Staatlicher Kunsthandel der DDR (Hrsg.): Wolfgang Petrovsky, 1985, S. 39 (Bl. 1), S. 45 (Bl. 7), S. 46 (Bl. 8)

10.000 Kerzen für Dresden

ein Bild geht um die Welt



Jochen Bohl

Christoph Franke

Friedrich-Wilhelm Junge

Ulf Kirsten

Georg Milbradt

Heidrun Müller

Matthias Neutzner

Joachim Reinelt

Frank Richter

Ingolf Roßberg

Detlef Rothe

„silbermond“

Wolfgang Stumph

Hanne Wandtke

Christof Ziemer

Wir rufen auf
zu stillem Gedenken
am 13. Februar 2005,
18.00 Uhr auf dem
Theaterplatz.

Die Kerzen, die Sie mitbringen,
werden zu einem großen Licht der
Mahnung.

Wir danken für die freundliche Unterstützung
der Ostsächsischen Sparkasse Dresden
und DRESDEN FERNSEHEN.